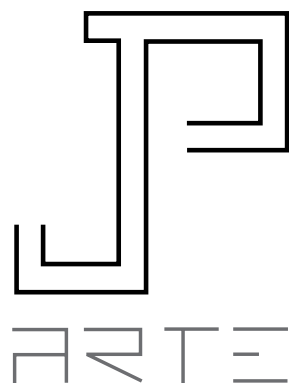


JORNADA DE PESQUISA EM ARTE
PPG UNESP 2017
2ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

ANAIS

03 a 06 de outubro de 2017
Instituto de Artes / UNESP
São Paulo, SP, Brasil



JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG UNESP 2017
2ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

ANAIS

03 a 06 de outubro de 2017
Instituto de Artes / UNESP
São Paulo, SP, Brasil

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 são de responsabilidade de seus autores.

Ficha catalográfica preparada pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP.

J82a Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA-UNESP (2. : 2017 : São Paulo, SP)

Anais da II Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP: poéticas_políticas_poéticas / Organização: Agnus Valente; Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas (IA/UNESP/CNPq) e et all; coordenação : Agnus Valente. - São Paulo : Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2017.

1439 f.

Edição Internacional

Evento realizado de 03 a 06 de outubro de 2017 no Instituto de Artes da UNESP, SP

ISBN: 978-85-62309-28-1

1. Arte – Aspectos políticos. 3. Artes visuais. 4. Música.
5. Artes cênicas. I. Valente, Agnus. II. Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas (IA/UNESP/CNPq). III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 701.03

UNESP

REITOR Prof. Dr. Sandro Roberto Valentini

VICE-REITOR Prof. Dr. Sérgio Roberto Nobre

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO Prof. Dr. João Lima Sant'Anna Neto

INSTITUTO DE ARTES

DIRETORA Profa. Dra. Valerie Ann Allbright

VICE-DIRETOR Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra

COORDENADOR PPG ARTES Prof. Dr. Agnus Valente

COORDENADORA PPG MÚSICA Profa. Dra. Margarete Arroyo

DAP – DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS Prof. Dr. José Paiani Spaniol

DACEFC – DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS, EDUCAÇÃO E FUNDAMENTOS DA
COMUNICAÇÃO Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro

DM – DEPARTAMENTO DE MÚSICA Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala

JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG UNESP 2017 2ª edição internacional

ORGANIZAÇÃO

Prof. Dr. Agnus Valente; Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas (IA/UNESP/
CNPq) e Corpo Discente PPG ARTES e MÚSICA [UNESP]

COMITÊ CIENTÍFICO-ARTÍSTICO

Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha [UNESP], Prof. Dr. Agnus Valente
(Agnaldo Valente Germano da Silva) [UNESP], Prof. Dr. Alexandre Francischini
[UNESP], Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui [UNESP], Prof. Dr. Alexandre
Silva Rosa [UNESP], Profa. Dra. Camila da Costa Lima, Profa. Dra. Carminda
Mendes André [UNESP], Profa. Dra. Carolina Romano de Andrade [UNESP],
Profa. Dra. Cláudia Fazzolari, Prof. Dr. Clóvis de André [Santa Marcelina],
Profa. Dra. Danieli Verônica Longo Benedetti [UNESP], Prof. Dr. Eduardo Flôres
Gianesella [UNESP], Prof. Dr. Fabio Fon (Fábio de Oliveira Nunes), Profa.
Dra. Fabíola Alves [UNESP], Profa. Dra. Fernanda M. Macahiba Massagardi
[Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio], Profa. Dra. Helena
Escobar da Silva Freddi [Centro Universitário Belas Artes São Paulo), Profa.
Dra. Iveta Maria Borges Ávila Fernandes [UNESP], Prof. Dr. João Eduardo
Hidalgo [UNESP - FAAC], Prof. Dr. João Wesley de Souza [UFES], Prof.
Dr. José Paiani Spaniol [UNESP], Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy
[UNESP], Prof. Dr. Kléber José da Silva [UFMG], Profa. Dra. Lilian Freitas
Vilela [UNESP], Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano [UNESP], Profa. Dra.
Lucila Romano Tragtenberg [PUC/SP], Prof. Dr. Luiz Eduardo Frin, Prof. Dr.
Nardo Germano (Arnaldo Valente Germano da Silva), Prof. Dr. Norberto Stori
[UNESP], Prof. Dr. Omar Khouri [UNESP], Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
[UNESP], Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira (Pel) [UNESP], Profa. Dra.
Rafaela de Moura Jemmene [UNICAMP], Profa. Dra. Raquel Gouvêa [UNESP],
Prof. Dr. Rosangela Miranda Cherem [UDESC], Profa. Dra. Sarah Brooke
Hornsby [UNESP], Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo [UNESP], Profa. Dra.
Suely Master [UNESP], Profa. Dra. Talita Gabriela Robles Esquivel, Profa.
Dra. Tatiana Giovannoni Travisani, Prof. Dr. Vinícius Torres Machado [UNESP],
Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli [UNESP].

COMISSÃO ORGANIZADORA

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dr. Agnus Valente (Agnaldo Valente Germano da Silva) [UNESP]

COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA/CONCEITUAL Prof. Dr. Agnus Valente, Profa. Ma. Lilian Cardoso Bado Martins, Profa. Ma. Lúcia Quintiliano, Prof. Me. Rogério Rauber, Profa. Ma. Valéria Elizabete Rodrigues Felipe Morelato, Lucas Gorzynski Meirelles, Maíra Imenes Ishida, Miguel Alonso Araújo Carvalho.

COORDENAÇÃO GERAL DE COMITÊS

Profa. Dra. Talita Gabriela Robles Esquivel

COORDENAÇÃO COMITÊ TÉCNICO-CIENTÍFICO Profa. Ma. Lilian Cardoso Bado Martins, Prof. Me. Rogério Rauber e Aniely Cristina Mussoi.

MEMBROS COMITÊ TÉCNICO-CIENTÍFICO Profa. Ma. Valéria Elizabete Rodrigues, Lucas Gorzynski Meirelles, Maíra Imenes Ishida e Mirian Steinberg.

MESAS DE COMUNICAÇÃO Prof. Dr. Agnus Valente, Profa. Ma. Valéria Elizabete Rodrigues e Maíra Imenes Ishida.

COORDENAÇÃO COMITÊ TÉCNICO ARTÍSTICO Profa. Ma. Lúcia Quintiliano

MEMBROS COMITÊ TÉCNICO ARTÍSTICO ARTES CÊNICAS Profa. Ma. Alda Fátima de Souza, Prof. Me. Alexandre Falcão de Araújo e Tathiana Ferreira de Moraes ARTES VISUAIS Felipe Morelato, Lucas Gorzynski Meirelles, Marcio José de Freitas, Miguel Alonso Araújo Carvalho, Rodrigo Dorta Marques MÚSICA Valdemir Aparecido da Silva

EQUIPE DE APOIO

COORDENAÇÃO DE MONITORES Profa. Ma. Valeria Elizabete Rodrigues

Monitores: Beatriz de Amo Calore, Bruna Beatriz de Sales Hirai, Gabriel Silas Santanta Filareto, Piné (Mariana Bastos Garcez), Mariana de Paula Machado Cherubini, Ronaldo André Lopes, Thiago Sbordoni Gomes da Silva, Victoria Lopes.

COORDENAÇÃO EQUIPE REGISTRO FOTOGRÁFICO/VIDEOGRÁFICO Marcos Pereira Lamego Filho

Fotografia e Cinegrafia: Caio Netto dos Santos, Guilherme Hammel Cattaneo, Paulo Yoshio Moreira Hanazumi, Ricardo de Araújo Kobayashi Júnior.

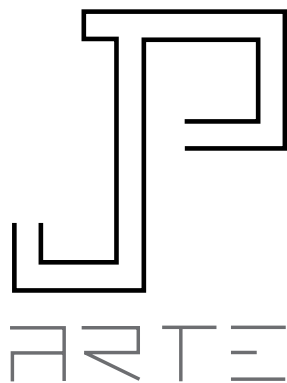
MEDIAÇÃO ARTE EDUCAÇÃO Guilherme Hammel Cattaneo

MONTAGEM/DESMONTAGEM MOSTRAS DE ARTE Beatriz de Amo Calore, Guilherme Hammel Cattaneo, Paulo Yoshio Moreira Hanazumi, Ricardo de Araújo Kobayashi Júnior, Ronaldo André Lopes, João Victor Britto

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO E WEBSITE Miguel Alonso Araújo Carvalho

DIFUSÃO ONLINE Rodrigo Dorta Marques

DESIGN GRÁFICO Marcio J. Freitas



SUMÁRIO

Apresentação	VI
Mesas de comunicação	IX
MESA 01 Narrativas / Arte Popular	10
MESA 02 Poética / Técnica / Tecnologia	77
MESA 03 O Cuidado de si / O outro	141
MESA 04 O vocal / A fala / Dança	191
MESA 05 Metodologias / Procedimentos / Espaços	261
MESA 06 Processos de Criação e Trajetos	327
MESA 07 Imaginação, Representação	400
MESA 08 Ensino/Professor/Docência	457
MESA 09 Modernismo	527
MESA 10 Ritual	596
MESA 11 São Paulo / Arte Moderna e Contemporânea	664
MESA 12 Livro de artista / Ilustração / Palavra	718
MESA 13 Cultura Popular	787
MESA 14 Questões de Estética	849
MESA 15 Linguagens Comparadas / Incorporadas	920
MESA 16 Feminino	973
MESA 17 Política	1038
MESA 18 O Público, o Grupo, o Colaborativo	1104
MESA 19 Campo artístico / Campo Político	1175
MESA 20 Psicologia / Psicanálise / Sexualidade	1243
MESA 21 Arte Contemporânea I	1302
MESA 22 Arte Contemporânea II	1369
Programa	1437

A Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP 2017 - 2ª edição internacional destacou a conexão entre arte e sociedade, propondo palestras com convidados e comunicações de pesquisadores, nacionais e internacionais, para debate no eixo temático “_Poéticas_Políticas_Poéticas_”. Ao trazer o Político como ponto de contato entre pessoa e coletivo, as Poéticas ativam dimensões políticas das práticas, em direção ao pensamento engajado, de resistência, ação e cidadania frente aos imperativos antidemocráticos.

A missão do evento é promover ambiente de troca e discussão. Organizar um evento científico na Pós-Graduação - reafirmamos - significa valorizar uma atitude proativa de busca, de investigação, de inquietação. Com essa iniciativa almejamos uma variedade de procedimentos, posicionamentos e reestruturações de questionamentos frente a antigos problemas que ainda se manifestam e aos que já se anunciam, distribuídos em 22 mesas de comunicação:

Mesa 01 - Narrativas / Arte Popular

Mesa 02 - Poética / Técnica / Tecnologia Mesa 03 - O Cuidado de si / O outro Mesa 04 - O vocal / A fala / Dança Mesa 05 - Metodologias / Procedimentos / Espaços Mesa 06 - Processos de Criação e Trajetos Mesa 07 - Imaginação, Representação e Cultura Mesa 08 - Ensino/Professor/Docência

Mesa 09 - Modernismo Mesa 10 - Ritual Mesa 11 - São Paulo / Arte Moderna e Contemporânea Mesa 12 - Livro de artista / Ilustração / Palavra

Mesa 13 - Cultura Popular Mesa 14 - Questões de Estética Mesa 15 - Linguagens Comparadas/Incorporadas Mesa 16 - Feminino Mesa 17 - Política Mesa 18 - O Público, o Grupo, o Colaborativo

Mesa 19 - Campo artístico / Campo Político Mesa 20 - Psicologia / Psicanálise / Sexualidade Mesa 21 - Arte Contemporânea I Mesa 22 - Arte Contemporânea II

O evento, em sua 2ª edição internacional, já tem um histórico considerável que remonta a 2010; desde então, pós-graduandos e docentes 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.

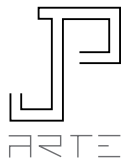
Em sua inauguração, em 2010, contou com pesquisadores das áreas de Artes Cênicas, Arte Educação e Artes Visuais; em 2011, repetiu a divulgação das pesquisas do PPGA e ampliou suas ações ao publicar os Anais do evento, em meio eletrônico.

Em 2013, tornando-se bienal, 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 de Anais do evento.

Foi na edição de 2015 que a Jornada de Pesquisa se reinaugurou em dimensão internacional e ampliou sua rede ao estender a parceria ao Programa de Pós-Graduação em Música/PPGM, contando com apoio FAPESP, FUNDUNESP e IA/UNESP.

A Comissão Organizadora da Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2017 - 2ª edição internacional, coordenada pelo Prof. Dr. aGNuS VaLeNte, Grupo Poéticas Híbridas e pós-graduandos do PPG Artes e PPG Música do Instituto de Artes, tem o prazer de apresentar os Anais do evento, ocorrido entre 3 e 6 de outubro de 2017, no Instituto de Artes da UNESP, que incluiu palestras com os pesquisadores convidados Michael Asbury, Sara Rojo, Lívio Tragtenberg e Lucimar Belo; e Edital para Mostra de Artes Visuais, Mostra de Artes Cênicas, Mostra de Música e para artigos e mesas de comunicação de pesquisa dos selecionados por Comitê Científico composto por 40 pareceristas, todos professores doutores.

A programação oficial foi realizada em parceria entre a Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2017 - 2ª edição internacional, o 'I Seminário de Música Brasileira da Unesp' e o 'V Seminário Vozes Performáticas', coordenados, respectivamente pelo Prof. Dr. Agnus Valente, Prof. Dr. Paulo Castagna e Profa. Dra. Wânia Storolli, com apresentação do PIAP, grupo de percussão do Instituto de Artes com regência do Prof. Dr. Carlos Stasi; performance vocal de Alexia Evellyn e, completando a programação, exposição de fotografias da Profa. Dra. Katia Maia Flores com curadoria da Profa. Dra. Karilleyla Andrade e Profa. Dra. Roseli Bodnar, fruto de convênio DINTER UNESP/UFT-Universidade Federal de Tocantins.

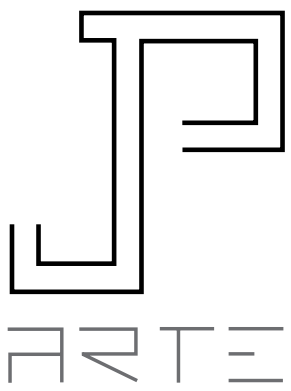


APRESENTAÇÃO

O evento reuniu um total de 144 pesquisas em arte, que participaram desta edição por meio de Edital de Seleção, sendo 23 na Mostra de Artes Visuais, 06 na Mostra de Artes Cênicas, 06 na Mostra de Música e 109 comunicadores, cujos artigos foram avaliados e selecionados com nota de corte superior a oito e distribuídos para composição das mesas de comunicação bem como dos Anais do evento.

A Jornada de Pesquisa em Arte é um evento internacional realizado em parceria dos PPG Artes, PPG Música e diretoria do Instituto de Artes. O projeto foi contemplado com apoio do Edital da PROPG PAOE da UNESP - Programa de Apoio a Organização de Eventos, assim como contou com apoio do DAP, DACEFC e DM, STAEPE e STI.

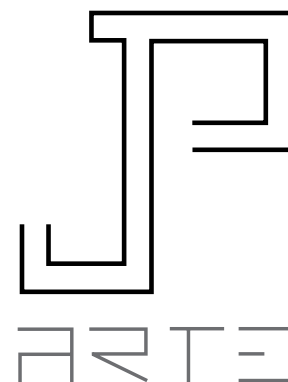
Comissão Organizadora



MESAS DE COMUNICAÇÃO

JORNADA DE PESQUISA EM ARTE
PPG UNESP 2017

2ª EDIÇÃO
INTERNACIONAL



MESA 01
NARRATIVAS / ARTE POPULAR

Simone Garcia
UNESP

AS CERÂMICAS DE PABLO PICASSO
E A SUA INFLUÊNCIA NA CERÂMICA
MODERNA

Paulo Vinicius Amado
UFMG

RODAS DE CHORO DO SALOMÃO
EM BELO HORIZONTE: RELATO
ETNOGRÁFICO-FENOMENOLÓGICO
E EPISTEMOLOGIA DO TRABALHO
DE CAMPO

Dayana Araújo Paes
UFRR

ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA
CULTURA YE'KUANA

Mariana A. A. Silva
UNESP

SABERES COMPARTILHADOS:
A SOCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA
DAS MULHERES KARIRI-XOCÓ
DE ALAGOAS

Jonathan Gurgel de Lima
USP

VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS EM
COMUNIDADES ARTESANAIS
TRADICIONAIS: PESQUISA EM CURSO

AS CERÂMICAS DE PABLO PICASSO E A SUA INFLUÊNCIA NA CERÂMICA MODERNA

Simone Garcia

Mestranda em Artes pelo Instituto de Arte-UNESP - simonecristinag@gmail.com

RESUMO

Pablo Picasso é conhecido por sua multiplicidade poética e a história coube registrar com maior importância as suas pinturas. Porém, o artista produziu em cerâmica inovando suas técnicas tradicionais, portanto a sua trajetória artística merece ser revisitada. Com a metodologia benjaminiana, o artigo apresenta uma síntese histórica da relação de Picasso com a cerâmica, escrita a partir da pesquisa bibliográfica e descritiva em andamento no mestrado. O artista desenvolveu novas possibilidades poéticas para a cerâmica e como uma figura de referência artística, Picasso influenciou artistas modernos a produzirem nessa linguagem, os quais serão apresentados neste artigo.

PALAVRAS – CHAVES

Modernismo. Pablo Picasso. Cerâmica. Madoura. Vallauris.

ABSTRACT

Pablo Picasso is known for his poetic multiplicity and history had to register with greater importance his paintings. However, the artist produced in pottery innovating his traditional techniques, so his artistic trajectory deserves to be revisited. With Benjamin 's methodology, the article presents a historical synthesis of Picasso' s relationship with pottery, written from the bibliographic and descriptive research in progress in the master 's degree. The artist developed new poetic possibilities for ceramics and as an artistic reference figure, Picasso influenced modern artists to produce in this language, which will be presented in this article.

KEYWORDS

Modernism. Pablo Picasso. Ceramics. Vallauris. Madoura.

Um breve histórico: Picasso e a cerâmica

A partir de uma proposta de retratar a história da arte a contrapelo¹, valorizando todas as linguagens artísticas, neste artigo a trajetória artística de Picasso será revisitada, realizando um recorte para o seu período cerâmico. Devido a grande valorização das suas pinturas, a produção em cerâmica foi descoberta tardiamente. Picasso desenvolveu uma poética diversificada e através da linguagem cerâmica, produziu 3220 peças, inovou as técnicas tradicionais, e influenciou muitos artistas do

¹ Termo de Walter Benjamin criado para escovar a história a contrapelo, ou seja, através do anacronismo, valoriza-se os eventos, objetos no tempo presente e em várias classes sociais. “É preciso que o historiador tenha em vista sua posição, ação e influência no presente. Propõe, então, uma reconstrução do passado, não resgatando os eventos ocorridos como “de fato” foram, mas sim como são vistos a partir do momento presente.

Modernismo a produzirem nessa linguagem, entre eles: Marc Chagall, Francisco Brennand, Edouard Pignon, Victor Brauner e Gilbert Portanier.

A produção escultórica de Picasso foi descoberta pelos teóricos tardiamente, o que revelou a importância, dada a sua pintura desde os seus inícios, atribuindo a Picasso a sua difusão como pintor. [...]. (COMIN, 1998, p. 139).

Picasso teve contato com a cerâmica desde a sua infância na Espanha através dos utensílios domésticos com influência hispano-mourisca. Em seu aprendizado e trajetória artística, a argila foi um material importante para o processo de criação de suas esculturas. Ainda em La Coruña, em 1890 pintou azulejos e pratos com tinta à óleo. Em Paris aproximadamente 1900, ao conhecer o escultor, ceramista e ourives, o basco Paco Durrio (1868-1960), se interessou pela escultura e várias peças foram modeladas entre 1902 a 1906. Alguns projetos de vasos foram realizados e finalizados com pinturas. Nessa época, teve contato com as cerâmicas de Paul Gauguin, um amigo íntimo de Durrio e elas influenciaram diretamente Picasso em suas experimentações artísticas.

O mais importante desse intercâmbio foi o contato do Picasso com as culturas orientais e africanas, através da proposta artística de Gauguin e Durrio. Esse despertar o levou a pesquisa-las, sendo expostas no cubismo, numa verdadeira revolução artística. E a cerâmica antropomórfica de ambos os artistas, são significativas no desenvolvimento cerâmico de Picasso, porque cinquenta anos mais tarde, essas primeiras experiências estariam estampadas em suas cerâmicas.

No ano de 1924, Picasso trabalhou com o catalão Joseph Llorens Artigas (1892-1980) em seu atelier em Paris. Nesse período buscou as qualidades poéticas e estéticas da argila para a escultura. Realizou um trabalho em parceria com Jean Van Dongen (1883-1970), um artista que também se encontrava em trabalho com Artigas. Foi em 1929: dois vasos modelados por Van Dongen e decorados por Picasso - em um foi pintado um cenário com banhistas e no outro duas mãos segurando peixes. Foi um trabalho significativo porque Picasso os manteve em seu atelier até a sua morte. Hoje se encontram no Museu Picasso-Paris e é possível tecer diálogos estéticos com as suas produções cerâmicas de vinte anos mais tarde.

Josep Llorens Artigas foi um ceramista importante porque iniciou um movimento artístico voltado à cerâmica juntamente com Joan Miró. A partir de 1939 muitos

artistas o procuraram para aprender o ofício: Raoul Dufy, Albert Marquet, Georges Braque, Nicolás María Rubió, Albert Marquet. A partir desses artistas, novas possibilidades estéticas na cerâmica foram apresentadas ao público. Esse movimento estendeu até os anos 70 e após conhecer as obras de Miró com Artigas no final dos anos 30, Picasso se interessou seriamente, pela primeira vez pela cerâmica.

Após a Guerra Civil Espanhola e durante a Segunda Guerra Mundial, Picasso prometeu retornar à Espanha somente após a queda do fascismo. Com este compromisso, que permaneceu fiel até o fim de sua vida, alimentou uma nostalgia dolorosa. Ficou em Paris durante a ocupação, mas viajou algumas vezes ao sul da França. Para o artista era um retorno à Málaga, a sua terra natal. “No sul da França onde conhece compatriotas republicanos ou trabalhadores migrantes exilados, Picasso transcende a tristeza em sua obra, recriando uma Espanha rica em tradições.” (GAUDICHON; MATAMOROS, 2013, p.19).

A mudança definitiva para o sul da França, não foi um acaso, a mudança para Antibes esteve ligada ao desejo de retornar para o Mediterrâneo. Em 1946 Picasso mudou-se para a cidade com sua esposa Françoise Gilot e Romuald Dor de la Souchère o convidou para trabalhar em seu museu, podendo usar o segundo andar como um atelier. Ao aceitar o convite, Picasso morou, decorou e doou muitas das produções deste ano ao Château Grimaldi, o que hoje é Museu Picasso – Antibes.

Nesse período Picasso explorou a iconografia mitológica do Mediterrâneo presente nas cerâmicas. O *Thiasos Dionisíaco* foi a iconografia escolhida e renovada pelo artista que ao retratar as sereias, os sátiros, as ninfas, as cabras, os faunos e centauros, expressou os cenários da Arcadia através de desenhos, pequenas esculturas modeladas e painéis pintados.

No mesmo ano ao visitar uma feira de arte em Vallauris, Picasso conheceu Suzanne e George Ramié, donos da olaria Madoura. A convite deles, o artista conheceu a olaria e modelou uma cabeça de fauno e uma de touro. A partir desse dia Françoise Gilot (1965) descreve que Picasso ficou instigado em experimentar a cerâmica e em Paris, desenhou muitos projetos de esculturas e vasos. Ao retornarem em 1947, o artista decidiu morar em Vallauris para aprender os mistérios cerâmicos. A cidade era favorável para o artista indo ao encontro de suas novas perspectivas artísticas e também de vida. A cerâmica e o retorno ao Mediterrâneo foram uma espécie de renascimento.

O nome Vallauris em latim significa o *vale do ouro*, nome dado pelos romanos que mantiveram um próspero comércio. Foi um grande centro de produção e exportação, principalmente de ânforas para *garum* (molho fermentado para peixe). As exportações eram realizadas pelo porto de Golfe-Juan, seguindo para a Itália pelo Mar Mediterrâneo. Esse comércio sobreviveu no período entre os séculos XIII ao XIX e manteve a região como um centro comercial e exportação de cerâmica da região costeira da Europa. Comercializou com a Espanha e norte da África, exportando os seus utensílios para cozinha, produzidos através das técnicas milenares da cerâmica romana, caracterizadas pela queima em fornos romanos.

No século XX nos anos 30, o mercado declinou devido às indústrias de alumínio e plástico. No final deste ano, um grupo de artistas estabeleceu na cidade decididos a produzir arte através da cerâmica. Faziam parte desse movimento o casal Ramié, que fundaram a Madoura ao comprar uma olaria abandonada. Criavam peças utilitárias com um design baseado no estilo Art Decó e das culturas arcaicas. Suzanne era quem projetava e teve como referência as cerâmicas cipriota, etrusca, romana e pré-colômbiana. Era o seu repertório para as criações minimalistas, preservando a forma, qualificou-a através de uma releitura moderna.



Figura 1 – Vase – Suzanne Ramié, Madoura, cerâmica em argila branca torneada, esmalte laranja urano, 1965, Château-Musée de Vallauris, coleção particular, Nice. Fonte: foto da autora, 2016.

A chegada de Picasso conseguiu restaurar o mercado e Vallauris voltou a ser um grande centro cerâmico da França. Apesar de nunca ter se tornado um ceramista, estudou a linguagem e desenvolveu novas técnicas inovando o fazer cerâmico. As suas experimentações plásticas e os diálogos entre as técnicas artísticas

acompanhavam a poética do artista. Picasso desejava uma independência quanto aos estilos e nomenclaturas, o importante eram as possibilidades plásticas oferecidas pelo material e não ele em si²: [...] “sou contra seguir uma Escola porque só leva ao materialismo, como acontece com todos que fazem assim.” (PALAU i FABRE, apud DUPUIS-LABBÉ, 2004, p. 37).

A cerâmica era mais um novo suporte para desenvolver suas habilidades criativas. Assim como a sua mudança para o Sul da França, estava carregada pela própria metamorfose, a cerâmica oferecia uma maneira de fazer uma metamorfose da vida real: para transformar a arte da antiguidade em algo que é moderno, uma característica da sua plasticidade prática. (MARILYN, 2013, p. 28).

Em Vallauris, Picasso aprendeu com a própria Suzanne Ramié e com o mestre ceramista Jules Agard, que trabalhava em Madoura. Ele preparava os moldes e as peças no torno para o Picasso modelar, um artesão escolhido pelo artista que se encantou ao ver suas obras e a sua técnica.

É nesse contexto que se insere e apresenta a obra em cerâmica de Pablo Picasso, produzida no período de 1947 a 1970. Podemos identificar uma antiguidade revisitada e uma transcendência técnica da cerâmica tradicional. Inclusive a sua influência em artistas que descobriram na cerâmica, muitas possibilidades estéticas, renovando o conceito de produção dessa linguagem artística.

Picasso e a sua influência na cerâmica moderna

Picasso após produzir em cerâmica influenciou muitos artistas modernos e contemporâneos, que por uma curiosidade peculiar, se interessavam nas práticas do artista e o porquê da sua dedicação inusitada à cerâmica. “Como por artes mágicas, floresceu um renovado interesse e prática por tudo o que dizia respeito às artes do fogo. E nunca houve tantos ceramistas em toda a terra [...]” (RAMIÉ, 1987, p.18). Esse grupo de artistas está sendo descoberto pela pesquisa em andamento, por isso serão apresentados alguns.

Foi a partir de 1948, que iniciou-se um movimento de artistas ao encontro de Picasso em Vallauris, mais especificamente em Madoura com intuito de aprenderem e desenvolverem a arte em cerâmica.

² In PALAU i FABRE, Josep. “Carta de Picasso a Joaquin Bas, datada de 3 de novembro de 1897”. Picasso vivant. Paris, Albin Michel, 1984.

Seguindo seu movimento, outros artistas, como Victor Brauner e Marc Chagall, correram para trabalhar nos estúdios de cerâmica em Vallauris. Hoje, a National Picasso Musée em Vallauris homenageia a inspiração artística e a satisfação pessoal em criar, que Picasso encontrou em Vallauris. (MASTER WORKS FINE ART, s/ano e autor).

Em sua cerâmica, Picasso criou através do paradoxo do objeto utilitário e sua figuração plástica, qualificando-as com a ambivalência de valores. Sua poética foi a de ruptura ao inovar as técnicas tradicionais. Apresentou ao público as possibilidades estéticas tornando a cerâmica uma linguagem artística moderna, e é classificada como metamórfica, zoomórfica e antropomórfica.



Figura 2 - Condor – Edição Picasso, Pablo Picasso, cerâmica zoomórfica decorada com engobes, 39 x 15 x 41 cm, 1947-48, Musée Picasso-Antibes. Fonte: Musée Picasso - Antibes, p.128, 2008.

O artista criou através da pintura (cerâmica como suporte pictórico), da modelagem (esculturas e tânagras), da assemblage (os vasos e esculturas estruturais), deixando um grande acervo de peças com valores artísticos únicos: pratos de diversos modelos e tamanhos, murais de azulejos, placas, telhas e tijolos pintados, esculturas diversas, vasos e potes decorados.

Nesse momento serão apresentados os artistas que migraram para Vallauris a fim de ter o contato com Picasso e conhecer a sua produção e o seu interesse pela cerâmica, porque até então a mesma não era reconhecida como uma linguagem artística de valor. São sínteses históricas e das suas poéticas, ainda desconhecidas pelo grande público.

Marc Chagall (1887 - 1985), assim como Picasso, relacionou o seu trabalho às saudades da sua terra. A questão do exílio e a busca da terra escolhida é

fundamental, está presente nas obras e em seus escritos, numa antologia na qual a identidade do pintor é afirmada e associada à terra. Ao chegar em Paris, em 1922, precisou reconstruir a sua vida e o seu trabalho. Cada etapa foi uma gênese e um padrão criado que se tornou o vocabulário de símbolos, significados e inspiração para o pintor.

Para criar, evocava a terra natal e ao mesmo tempo, procurava consolidar a nova terra como uma realidade próspera de possibilidades: "*La terre qui avait nourri les racines de mon art était Vitebsk, mais mon art avait besoin de Paris comme un arbre a besoin d'eau*"³. Foi naturalizado francês em 1937 e em 1941 mudou-se para Nova York, o que foi um novo início, resultando em ricas descobertas mas mantendo a metáfora da terra expressada em seu trabalho. Ao regressar à França, em 1949, instalou-se no sul e dedicou-se à cerâmica, um período que durou até 1962 e que retomou em 1972.

A primeira exposição das suas cerâmicas foi em 1955, em Nova York, no Curt Valentin com o tema de sua antologia metafórica da terra. Assim como na pintura, todo o trabalho cerâmico de Chagall apresenta-se construído tematicamente nas fábulas da Bíblia, um trabalho edificado no sonho, fundamentado na poética surrealista. Seus temas são os amantes, os nus, os artistas circenses, as flores, as mulheres e o bestiário. De 1950 a 1960 através da sua cerâmica construiu uma mensagem bíblica em episódios. As fábulas de La Fontaine também foi retratada e explorada em pratos no mesmo período. Simultâneo até um certo ponto como Picasso, transitou entre o sagrado, o profano, o real, o surreal, dialogando através do primitivismo e classicismo.

Através desse eixo simultâneo, Marc Chagall desenvolveu também um momento de investigação das esculturas primitivistas que podem ser comparadas com as experiências de Gauguin. Ele buscou os efeitos da luz na superfície, alimentando mais a imaginação do que a compreensão:

Esta escultura alusiva, dando a imaginar mais do que entender, certamente alimenta inspiração perto da experiência de cerâmica no momento em que Chagall atribui justamente à obra de Gauguin no qual ele presta homenagem, em 1956, a partir de um trabalho no

³ Marc Chagall, *Ma vie*, Paris, Stock, 1931 (réed. 1993). Première édition: *Mein Leben*, Berlin, Paul Cassirer, 1923. Tradução da autora: A terra que havia alimentado as raízes da minha arte foi Vitebsk, mas Paris foi tão necessária para a minha arte como uma árvore precisa de água.

Instituto Courtauld de Londres. (PELLARD; GAUDICHON; MATAMOROS, 2007, p.11).

É possível traçar as redes das influências das cerâmicas de Gauguin no trabalho de Chagall, principalmente em seus vasos onde experimenta plasticamente a forma com o esculpir e modelar: o vaso se tornou uma escultura. Essa ambivalência está presente nas cerâmicas picassianas, porém Chagall desejou usar a matéria prima como os artesãos antigos e remeteu a importância da cerâmica da antiguidade, não rompendo com as técnicas como o Picasso, mas desenvolvendo a poética nos limites da argila: *“j’ai voulu user de cette terre comme les vieux artisans, éviter des affets décoratifs qui ne sont pas essentiels et, tout en restant à l’intérieur des limites de la céramique même, y insuffler l’écho d’un art à la fois proche et lointain⁴”*. (PELLARD; GAUDICHON; MATAMOROS, 2008, p. 11, apud VALENTIM, 1951).

Através da própria história da cerâmica, evocou o destino de exilados, tendo como referência a arte popular dos artesãos ceramistas. Traz para as suas obras a cultura local russa, o que torna os objetos cerâmicos elementares e particulares dentro do universo artístico de Chagall. Ele também remete à sua infância, aos brinquedos artesanais e tradicionais. Foi uma reapropriação da cultura popular russa assim como das culturas hassídico e icônica presentes em suas mensagens bíblicas. Em seus pequenos pratos retratou os ícones do mundo Ortodoxo Russo e os episódios bíblicos rejeitados pela tradição sagrada do hassidismo.

A sua trajetória na cerâmica iniciou em 1950 através de pintura dos pratos e murais de azulejos. A cerâmica foi um suporte pictórico igual a uma tela para o pintor. A primeira fase resumiu à pintura e passado um ano, em 1951, é que o artista fez os primeiros vasos em Vallauris, onde trabalhou com a modelagem de peças torneadas que ganharam relevos e corpos para retratar Jacob e Raquel entre outros personagens bíblicos.

Foi um método que Chagall desenvolveu e usou até 1954, porque depois o artista optou em esculpir os vasos, criando o jogo do objeto *decorativo-recipiente*: tem as duas funções e remete às formas zoomórficas com engobes do século XIX, referindo

⁴ Marc Chagall, *sculptures, ceramics, etchings*, New York, Galerie Curt Valentin, 1951. Tradução da autora: "Eu queria usar esta terra como os antigos artesãos, evitar o efeitos decorativos que não são essenciais e, mantendo-se dentro dos limites da cerâmica, infundir o eco de uma arte para perto e longe."

novamente às esculturas para uma criação plástica totalmente livre. De acordo com Pellard, Gaudichon e Matamoros (2008), no caso do Le Coq após esculpir e retirar a alça, evoluiu a forma ao libertá-la da função, se afirmando visualmente mais do que pela forma funcional.



Figura 3 – Le coq, Marc Chagall, vaso cerâmica decorado com esmalte, 47 x 41 cm, 1954, Vallauris, coleção particular. Fonte: Chagall et la céramique, p. 144, 2008.

Há um paradoxo na plástica do trabalho em cerâmica de Chagall. A questão da escultura e da pintura decorativa estão presentes nas formas de suas cerâmicas, que suscitam uma leitura metafórica iniciada pelos seus escritos, que resultou em uma diversidade plástica.

Victor Brauner (1903 – 1966) foi um pintor e escultor romeno, iniciou sua carreira no movimento Dadá, junto do poeta Llarie Voronca desenvolvendo uma transgressão na tipologia, propondo uma escrita-plástica, ou seja a escrita da imagem. Fundaram a revista *75 HP* onde Victor publicou o *Manifesto da Picto-Poesia*. Em 1930, mudou-se para Paris e ao conhecer Constantin Brancusi (1876-1957), Alberto Giacometti (1884-1962), Yves Tanguy (1900-1955) e André Breton (1896-1966), tornou-se surrealista e um dos principais artistas desse movimento. A partir de 1940, dedicou-se à escultura utilizando demasiadamente a técnica da cera encáustica gravada na madeira. Em 1953, Victor Brauner foi introduzido na cerâmica fortuitamente após sua passagem em Golfe-Juan, ao conhecer Anton Prinner (1902-1983) e Pablo Picasso (1881-1973). A pedido deste último artista decorou travessas, pratos e jarros da oficina Madoura.



Figura 4 – Coupelle au visage, Victor Brauner, terra-cota esmaltada, D. 12 cm 1961, Vallauris, coleção Larock-Granoff. Fonte: Céramique d'artiste, p. 155, 2012.

Com um incentivo de Picasso e após conhecer as possibilidades da cerâmica, Victor Brauner iniciou suas criações antropomórficas, afastando-as do conceito de utilidade para discutir as possibilidades das *cerâmicas-pinturas*. Para o artista é um novo campo de pesquisa artística para aplicar os temas e técnicas de sua obra pictórica com simetria e padrões. Em 1953 utilizou o processo de pintura com cera e vela, aplicado à suas pinturas desde 1942. Seus muitos ensaios provocam os efeitos de desenhos com cera limitados por contornos pretos e padrões grafitados. Há uma intensa pesquisa dos efeitos mates, iniciado na pintura, usava um pano para secar a tinta e reduzir o brilho na cerâmica.

Participou em 1953 de um concurso para a decoração de um palácio de Sarrebrucke, e as maquetes foram executadas pela olaria Madoura. Produziu em cerâmica até 1958, ano que renovou as técnicas de decoração em porcelana, produzindo cabeças de touros e cobras executadas por outra olaria.

Edouard Pignon (1905 – 1993), foi um artista comprometido em retratar a realidade. Filiado ao Partido Comunista desde 1933, foi um grande colorista e uma figura importante nas artes do período pós-guerra. Fazia parte da associação dos artistas e escritores revolucionários. Em 1940 engajou na resistência e com uma ideologia anti-nazista, trabalhou na preservação da pintura tradicional francesa. Em 1936 conheceu Pablo Picasso e se tornaram amigos, dessa amizade surgiu uma pintura influenciada pelo cubismo.

Foi Picasso que o introduziu no mundo cerâmico, ao convidá-lo e incentivá-lo a mudar-se para Vallauris. Após dois anos pintou suas primeiras cerâmicas com orientações do próprio artista. No período de 1953 a 1954 produziu assiduamente

em cerâmica, optando em trabalhar na olaria Vallau-Ceram, com a ajuda do torneiro Blaise Aiello. Pignon realizou ao todo duzentas cerâmicas originais. Com uma poética realista criou personagens fantásticos, projetou vasos, pratos e formas zoomórficas de galos e cabras obtidos por assemblage. De acordo com Juliette Faivre (2012), procurou renovar antigas formas estudadas no Louvre, por isso vê-se claramente a influência de Pablo Picasso.



Figura 5 – Pequeno vaso oval e paisagem, Edouard Pignon, cerâmica, 21 x 14 cm, 1953, Vallauris, coleção Larock-Granoff. Fonte: Céramique d’artiste, p. 238, 2012.

Trabalhou com a pintura mate, engobe, esmaltes e o *sgraffitto*⁵. Seus temas estão relacionados com a sua vida cotidiana em Vallauris: um personagem carregando uma criança no ombro (era Picasso trazendo sua filha Paloma em seus ombros), agricultores, mineiros, cabras e galos. A partir de 1954 desenvolve as esculturas em cerâmica, entre os trabalhos destacam-se *L’Homme à la fleur*, exposta no Pavilhão de Paris na Exposição internacional de Bruxela em 1958 e o *Vingtème siècle* uma escultura - cerâmica de cinquenta metros de altura que se encontra na fachada do Centre culturel d’Argenteuil desde 1970.

Gilbert Portanier, nasceu em 1926 em Cannes, é um artista importante no desenvolvimento da cerâmica em Vallauris nos anos cinquenta, porque a renovou. Depois de frequentar a Escola Nacional de Belas Artes de Paris, mudou-se para Vallauris em 1948 e foi um autodidata na cerâmica. Com os seus amigos Diato Albert e Francine Del Pierre abriu uma olaria e paralelamente desenvolveu trabalhos

⁵ Técnica italiana de decoração na cerâmica, após a aplicação do engobe, com um instrumento de incisão, decora com grafismos, desenhos, para deixar a mostra a cor da argila. Quanto mais camadas de engobes tiver, mais interessante torna o efeito do sgraffito.

em manufaturas com Sèvres. De acordo com Marine Moramarco (2012), Gilbert conheceu Picasso quando foi estudar em Madoura. Iniciou um aprendizado diretamente com o artista ao observá-lo criar na cerâmica. Através do pensamento criativo e livre de Picasso, Portanier fez muitas cerâmicas sob a influência artística do mestre espanhol, destacando os seus gostos pessoais, criou também com total liberdade explorando as formas e as pinturas.



Figura 6 – Vase ovoïde à la col étroit, Gilbert Portanier, cerâmica com engobe, 24 x 15 cm, 1950, Musée d'art moderne, Troyes. Fonte: Céramique d'artiste, p. 238, 2012.

O percurso artístico de Gilbert Portanier aconteceu na relação entre pintura e escultura. Ele tem como influência e repertório os artistas Rembrandt, Toulouse-Lautrec, Monet, Picasso e as cerâmicas gregas e pré-colombianas. Mas sua inspiração possui fontes diferenciadas: literatura, cinema, música - as três linguagens, proporcionam ao artista imagens que são interpretadas e criadas pelos seus pensamentos e sentimentos, os quais ilustram as suas cerâmicas. As suas primeiras peças são inspiradas pelo artesanato do Mediterrâneo. Trabalhou com o contraste entre o esmalte fosco e o brilho dos esmaltes coloridos, destacando a sua composição. Seu estilo de pintura, inicialmente foi figurativa e evoluiu para o abstrato, se tornando mais colorida e contrastante.

Francisco Brennand um artista brasileiro, chamado de *Mestre dos Sonhos*, reconhecido principalmente pelas suas esculturas em cerâmicas. Nasceu em 11 de junho de 1927, na cidade do Recife, Pernambuco e dedicou-se à pintura, ao desenho e poesia no início de sua carreira. Apesar de nascer numa família de

ceramistas, quem o despertou para essa linguagem foi Picasso, porque quando estudou pintura em Paris:

[...] como se fosse um propósito do destino, a primeira exposição que vi foi de cerâmica de Picasso [...] um gênio que estava fazendo cerâmica, uma arte que eu, na época, até pela idade, me dava ao luxo de desprezar, o que deixava meu pai horrorizado. (REVISTA LEITURA, 2000, p.13, apud LIMA 2009, p. 32).

Picasso foi quem inspirou e motivou Brennand a criar e produzir através da cerâmica. Porém foram Miró e Antoni Gaudí, outros artistas que se dedicaram a essa arte, quem mais influenciou na sua poética. De qualquer forma foi Picasso o revelador das possibilidades estéticas da cerâmica e em novembro de 1971, o artista começou a reconstruir a velha Cerâmica São João da Várzea, fundada pelo seu pai em 1917. Encontrada em ruínas, iniciou a construção de um colossal “templo” de esculturas cerâmicas que povoam os espaços internos e externos. Hoje é um complexo escultórico e visionário, com um significado cosmogônico. Um resultado de intenso trabalho e pesquisa de trinta e quatro anos.



Figura 7 – Leda e o Cisne, Francisco Brennand, cerâmica, 1980, Recife. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8329/venus>>. Acesso em: 02 de Abr. 2017.

A cerâmica é o seu principal meio de expressão, trabalhando com a forma e cor, consegue uma variação de tonalidades de acordo com diferentes temperaturas que atuam sobre os pigmentos durante as queimas das peças. Suas esculturas apresentam-se em tótem, possuem o símbolo do sagrado relacionando com os signos da tradição popular. Seus temas são o nascimento, a fertilidade, a passagem e a morte, apresentando um caráter trágico e sexual.

Conclui-se que os artistas apresentados neste artigo foram os descobertos, até então na pesquisa de mestrado em andamento. Ficou claro a importância de Picasso nos campos artísticos em que atuou, sendo necessário uma revisão na história da arte. Uma postura ética, além da estética, faz com que os significados deixem de ser lineares, habituais. A história com as suas produções, passa a ter uma nova relação com os temas e com a política. Como um historiador contrapelo, as *peças e os pedaços* da cerâmica picassiana são *recolhidos* para recontar a sua história, valorizando todos os objetos criados, porque eles relacionam com o espaço – tempo – sujeito e revelam um outro Picasso, um artista além do cubismo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Julio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 474- 475
- COMIN, Antonio Morais. *O Modelado Picassiano: rupturas e transformações*. (Dissertação de mestrado). Bauru, FAAC/UNESP, 1998.
- DUPUIS-LABBÉ, Dominique. *Picasso na Oca*. (catálogo de exposição). São Paulo: BrasilConects Cultura e Ecologia, 2004.
- FREIRE JR, Josias José. A Filosofia da História de Walter Benjamin. *Revista Teoria da História*. Universidade Federal de Goiás. Ano 1, n. 1, 4-17, 2009.
- GAUDICHON, Bruno; MATAMOROS Joséphine. *Picasso céramiste et la Méditerranée*. (catálogo, Centre d'art d'Aubagne 2013 et Sèvres – Cité de la céramique, 2014). Gallimard et Succession Picasso, França: 2013.
- GAUDICHON, Bruno . *Picasso et la Céramique*. Gallimard, França: 1946.
- GILOT, Françoise; CARLTON Lake. *Vivre avec Picasso*. Calmann-Lévy: 1965.
- LE BIHAN, Olivier. *Céramique d'Artiste: Derain, Matisse, Miró, Picasso...* (catálogo Musée d'art moderne de Troyes – 10/7 a 2/12/12). Milão: Silvana Editoriale: 2012. p. 269, 270, 291, 292.
- LIMA, Camila da Costa. *Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica*. (Dissertação de mestrado). São Paulo, IA/UNESP, 2009 – p.29-32.
- MALDONADO, Guitemie. *Expérimentations Techniques*. (revista). *MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires*. Paris, Connaissance des Arts, n° 707, 3º bimestre, 2016.
- MCCULLY, Marilyn; STOPPA Paul. *Cerâmicas de Picasso na Casa França Brasil*. (catálogo, Fundação Casa França-Brasil) Imágenes Modernes, Paris: 1999.
- PELLARD, Sandra Bernadretti; GAUDICHON, Bruno; MATAMOROS Joséphine. *La terre est si lumineuse: Chagall et la céramique*. (catálogo, Musée Magnelli, Vallauris). Gallimard et Adagp pour les oeuvres de Marc Chagall, França: 2007. p.10-13
- RAMIÉ, G. *Picasso: Cerâmicas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1969.
- KAHNWEILER, Daniel Henry & BRASSAI. *Les sculptures de Picasso*. Paris: Les Editions du Chêne, 1948.

Pablo Picasso in Vallauris, a Place for Invention: Linocuts, Ceramics and Love. Disponível em: <<http://www.masterworksfineart.com/blog/pablo-picasso-in-vallauris-a-place-for-invention-linocuts-ceramics-and-love/>>. Acesso em: 17/4/16

Marc Chagall et la céramique. Disponível em: <http://www.froggydelight.com/article-4269-Marc_Chagall_et_la_ceramique.html>. Acesso em: 17/4/16

VÊNUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8329/venus>>. Acesso em: 02 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Simone Garcia

Mestranda da prof. Doutora Lalada Dalglish em processos e procedimentos pelo Instituto de Artes – UNESP. Especialista em Linguagens das Artes pelo Centro Universitário Maria Antonia – USP, graduada em Desenho Industrial pelo Mackenzie, licenciada em Artes pela Belas Artes, é arte educadora na SME-SP desde 2010. Suas pesquisas caminham entre a cerâmica popular e contemporânea suas experiências estéticas.

RODAS DE CHORO DO SALOMÃO EM BELO HORIZONTE: BREVE RELATO E EPISTEMOLOGIA DO TRABALHO DE CAMPO

Paulo Vinícius Amado
PPG-Música – UFMG – doflautim@hotmail.com

RESUMO

Relato de acontecimentos em campo realizado em Rodas de Choro em Belo Horizonte, investigando a questão da expressividade musical do gênero. O trabalho desenvolve-se em trechos etnográfico-fenomenológicos com notas de estudo, contextualizando-os com apontamentos epistemológicos surgidos da concatenação de referenciais teóricos com a efetiva realização da observação-audição perante a manifestação musical destacada.

PALAVRAS-CHAVE

Choro. Rodas de Choro. Etnomusicologia e Choro. Narrativa. Expressividade no Choro.

ABSTRACT

Report of events in the field held at Rodas de Choro in Belo Horizonte, investigating the issue of musical expressiveness of the genre. The work is developed in ethnographic-phenomenological sections with notes of study, contextualizing them with epistemological notes arising from the concatenation of theoretical references with the effective realization of the observation-hearing before the musical manifestation highlighted.

KEYWORDS

Choro. Rodas de Choro. Ethnomusicology and Choro. Narrative. Expressiveness in Choro.

1. Abertura

O cerne deste escrito é um relato etnográfico-fenomenológico¹ de situações de campo, descrição de um exercício de audição-observação-participação² em Rodas de Choro ocorridas no chamado *Bar do Salomão*, tradicional estabelecimento da região centro-sul de Belo Horizonte, e que há alguns anos abriga eventos musicais de Choro³. A tarefa, portanto, é a de uma narrativa em que se coloque a

¹ A ideia de um relato etnográfico-fenomenológico toma-se das leituras de textos de Berger (2008) e de Seeger (2008), e se fundamenta na possibilidade de uma descrição (cf. SILVA, 2013). Trata-se, ainda, de um exercício de “psicologia descritiva” (MERLEAU-PONTY, 1999: 03) onde se atenta às experiências sensoriais, volitivas, interacionais e sinestésicas em campo.

² A ideia de utilizar o binômio ‘audição-observação’ na descrição do trabalho de campo é fruto de reflexões trazidas por Caznok (2003), que trata da relação sinestésica entre visão e audição no estudo da música. A decisão apoia-se também no trabalho de Hikiji (2004: 05), que critica o que chama de “impregnação dos discursos imagéticos” no campo das humanidades, inclusive ao tratarem de fenômenos musicais. Estas pensadoras se aproximam dos apontamentos de Tilton (2008).

³ Mais especificamente na Rua do Ouro, n. 905, Bairro Serra, BH/MG. Segundo o proprietário do estabelecimento, Jorge Salomão Filho, no local funcionou primeiro uma pequena venda dirigida pelo seu avô. À época, seguia-se o modelo de comércio de mantimentos e utilidades. Na década de 1940,

descrição de acontecimentos, momentos, contextos e, especialmente, sensações e experiências que, por assim inferir, fervilhavam naquele ambiente. O texto nota-se consideravelmente afeito a um tratamento menos austero das impressões; nele atém-se, claro, para fatos e acontecimentos envolvendo o pesquisador e os personagens-colaboradores de campo, mas com concessão na escrita para um tratamento de quê literário – na medida do possível – que se toma como mais condizente com a realidade da experiência daquele ambiente e dos seus eventos musicais⁴. O estudo dessa música, conforme se acredita, necessita ainda de um movimento direcionado na busca de compreensão de sua força enquanto elemento de coesão humana. É preciso, ainda, considerar as práticas e as performances dos chorões enquanto acontecimentos expressivos, cuidando da ligação entre os seus aspectos sonoros e as características de seu entorno sociocultural. Com base na percepção desta demanda aberta de pesquisa destacam-se os fundamentos do trabalho que se segue.

2. Uma descrição etnográfico-fenomenológica.

2.1. *Vibrações*⁵

(do bar do Salomão, do imanente musical e de suas Rodas de Choro)

“E o vento perdeu.”

O visitante desavisado, ganhando o ambiente vindo da Rua do Ouro, certamente se ateria àquelas grandes letras num cartaz a meia altura da parede que limita o bar pelo lado da Rua Amapá. Cismando um pouco, confabularia provavelmente sobre alguma paródia daquele clássico do cinema do ano de 1939,

Jorge Salomão (seu pai), assumindo a responsabilidade pelo local, modificou seu direcionamento comercial: desde 1945 aquele recinto se conhece como o “*Bar do Salomão*”.

⁴ Ver mais a respeito em AMADO, 2014.

⁵ *Vibrações* é o nome de um Choro de Jacob do Bandolim (1918-1969). As partes desta seção do trabalho serão nomeadas utilizando-se títulos dos choros prestigiados no campo. Põe-se nisso um sentido dialético que desde há muito se constata no universo chorão. Machado de Assis (1839-1908) fez menção aos diálogos dos títulos das polcas tocadas antigamente: “um fenômeno curioso anotado e recriado hilariamente pelo cronista: a ocorrência de polcas cujos títulos [...] conversam entre si, em forma de pergunta e resposta, numa animada e polimorfa correspondência” (WISNIK, 2004: 34).

segundo o qual “o vento levou”. Seriam necessárias, então, duas situações para a sua confusão se desfazer: a primeira, atentar para as demais paredes do lugar e para a emanção, ali, de um sentimento atmosférico em preto e branco; a segunda, indagar algum dos presentes que supusesse assíduo do boteco – este possivelmente seria douto em coisas mineiro-alvinegras, e poderia atualizar o neófito sobre as glórias e desventuras do Clube Atlético Mineiro⁶.

“Bar Oficial do Galo!”

Esclarecia também o cartaz da parede oposta, a que dá frente para a Rua do Ouro, donde se notam ainda muitas e muitas camisas listradas e fotos dos times de várias épocas; registros que atingem pelo menos a década de 1910. Ou lhe viria ainda uma “parede dos fundos” – que, evidentemente, não leva a rua alguma – mas nem por isso é menos ornada; ostenta-se ali um escudo do time, entalhe em alguma madeira de fibras fortes (qual metáfora!). A peça, aliás, curiosamente colocada ao lado de uma cabeça de peixe...

– Ora, claro!

Intuiria o recém-chegado. E concluindo para si mesmo:

– O time preferido e as pescarias sempre rendem boas estórias.

Apontando o nariz para o alto, o “botequeiro de primeira viagem” notaria que nem o teto escapa de uma caracterização pertinente. O forro, de uma maneira muito própria, cobre-se por uma bandeira estendida e “escoltada” por galinhos devidamente uniformizados; atento ao mobiliário, ele notaria ainda, por sobre os congeladores, o amontoado de troféus dos mais diversos formatos, além de adesivos com escudos, versos e palavras de ordem em todas as superfícies possíveis. Enfim, quase tudo naquela construção lhe narraria um dos maiores motivos de coesão entre os frequentadores do conhecido *Bar do Salomão*: uma espécie de paixão em branco e preto, essa quase religião da qual os relicários

⁶ A expressão “e o vento perdeu” traz uma alusão bem humorada a uma famosa crônica do jornalista e escritor mineiro Roberto Drummond, publicada originalmente no jornal *O Estado de Minas*, onde a frase inicial descreve a maneira atleticana de torcer nos seguintes termos: “Se houver uma camisa preta e branca pendurada no varal durante uma tempestade, o atleticano torce contra o vento”.

bicromáticos se acumulam naquele ambiente há décadas – elementos de uma aproximação interpares que se desenha naquela rica linha do tempo ali inscrita.

Mas, não se deixe de continuar percorrendo sobre as paredes:

- Mas, paredes?! É de se perguntar...
- Este esboço, afinal, é de interesse arquitetônico?!...

Alguns ririam.

- Não, mas tudo se explica.

Ora, para começar a esclarecer isto, tome-se algo que o visitante que se acompanha conhece de antemão; destarte, aquilo popularmente sentenciado: o fato de as paredes terem ouvidos; essa máxima de perspicácia e de mais um tanto de sensibilidade. Daí se percebe outra coisa: como, além de ouvirem, algumas “paredes” podem também fazer “soar” e “ecoar” – ainda que de um modo diferente, apura-se que, a partir de um quase murmúrio, abafado em sua porosidade, as paredes do boteco mencionam a possibilidade de algumas coisas. E dentre estas, a quem lhes quis prestar atenção, conta-se que ali existe o som e existem pessoas, e aloca-se aquilo que a estes dois contempla e reúne: ali há música⁷.

Assim, se das paredes se percebeu um envolvimento do ambiente com momentos representativos do futebol mineiro, delas também muito se deduz sobre o elemento que aqui interessa: é exatamente pela parede da qual ainda não se falou que se abre a possibilidade de uma compreensão primeira acerca do fenômeno musical abrigado no Bar do Salomão. Trata-se de um tapume que, embora com a mesma altura dos outros, do chão à marquise, não chega à largura de dois metros, dos quais ainda se solapa, do que seria concreto, o vão de uma porta aberta para a Rua Palmira. Esta é a parede que, não sendo devotada às coisas do Atlético Mineiro, tornou-se o tabique que aconchega – sem separar do todo do bar (o recinto e as ruas⁸) – o cantinho do Choro. Ali, na proa do prédio, inserem-se as rodas dos

⁷ Lembrando-se, aqui, que “uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos” (SEEGER, 2008: 239).

⁸ Não se pode considerar o Bar do Salomão só pelo que está dentro de suas paredes. Para o abrigo da ampla clientela aquilo seria irrisório. Assim, sobretudo à noite, as calçadas funcionam como extensão do bar e, em dias de maior movimento, não se deve pensar somente no que fica sob as marquises do prédio... Até o passeio oposto, na Rua Amapá, serve para distribuição de mesas.

chorões, e, interessante, mesmo em dias em que não acontecem as reuniões dos executantes, presente-se sua presença⁹. Sim, percebe-se o ambiente como devotado à música, quase como sua simultânea causa e efeito: o preto e branco dos adornos do local servem de moldura das várias fotos de músicos chorões que passaram pelo bar. E das fotos, mais que imagens, gestos musicais se prestam; tudo ali se adensa inundando os sentidos do visitante. A experiência que se vem anotando, claro, escapa do explícito, do definitivo. A situação em completude mistura, sensacionalmente, as ondas daquele espectro semissoturno, em ar denso e quente de humanidade, com as vibrações inquietantes de sons conhecidos dum costume; atinge-se, pois, um excessivo sinestésico – o imagético, o tátil e o audível indissociáveis, chocando e fundindo-se. Algo, porém, mais corpóreo e menos da ordem do inteligível.

Chegando à parede da Rua Palmira, mostra-se a infraestrutura de acolhimento aos músicos do Salomão. Este biombo de alvenaria que circunda o local da roda – e mais à frente se entende o porquê de dizê-lo biombo – conta com adereços donde incontestavelmente se espera a música, no que diz respeito a sua “materialidade”: a certa distância do teto, suportes metálicos se apresentam para o descanso de instrumentos de cordas bem típicos do Choro (violões de seis e de sete cordas, cavaquinhos e bandolins); do outro lado, no vértice com a parede da Rua do Ouro, um pequeno balcão em pedra ardósia fixa-se à meia altura do chão, apresentando-se marcado pelos fundos molhados de copos lagoinha que ali se assentaram... Claro, enquanto não aparece alguma flauta, saxofone, escaleta ou pandeiro para ocupá-lo.

Além disso, fixa-se abaixo desta pedra, singularmente – algo entre o provisório e o definitivo, com elásticos e bastante criatividade – uma pequena mesa de som de poucos canais que servem para a ligação dos instrumentos de cordas semiacústicos e aos microfones dos instrumentos de sopro e percussão. Existe

⁹ Convém esclarecer que foram feitas visitas ao *Bar do Salomão* também em dias em que não havia Roda de Choro. O intuito foi perceber o contraste geral entre datas em que havia a reunião dos músicos e dias de frequência comum do estabelecimento. Evidentemente, a música é um fenômeno aglutinador ali. Dias mais cheios do que os de música somente aqueles em que há transmissão de partidas de futebol.

também uma caixa de som que completa o sistema de amplificação. Tome-se, entretanto, um detalhe: esta tal caixa se volta para o interior do ambiente e, devido às características acústicas do local, ocorre muito pouca propagação da sua sonoridade para a rua, ouvindo-se as músicas da Roda de Choro somente num pequeno raio do seu entorno:

– Muito bem!

Comemoraria um entusiasta das leis do silêncio noturno.

– Aí temos um exemplo de sensatez dos músicos e do dono. Evita-se assim, claro, o incômodo aos moradores e aos demais comerciantes vizinhos.

Atentando mais ao caso, contudo, pondera-se:

– Não se pode afirmar que o dado se refira somente a isso.

Ora, é possível crer também que exista ali outro critério: uma indicação de que a música que dali se propaga é realmente para quem se interesse por ela: “o melhor ouvinte é aquele que quer ouvir”. De mais a mais, diga-se também que, diferentemente de muitos outros estabelecimentos do tipo na própria capital mineira, no *Salomão* a sonoridade que ecoa naquela aparelhagem amplificadora é, em si, de intuito pouco comercial. A atenção a este elemento permite, inclusive, dar outro passo na descrição. E aqui, perdoe-se, mas é necessário tocar novamente no assunto futebolístico.

Considerando o que percebeu inicialmente a respeito do bar, o visitante intuiu, de certo, a formação no público dali por um séquito coeso e de pouca permeabilidade concernente à predileção esportiva. E é neste ponto, mesmo que contrastantemente, que se estabelece uma importante relação entre a paixão alvinegra da casa e a existência da Roda de Choro do Salomão. Instiga a questão de a música daqueles chorões não ter cores de camisa e não segregar torcedores doutros clubes – até onde se constata, portanto, um dos fatores que permitem a um não atleticano transitar com mais conforto no local é o fato de pertencer, de algum modo, ao círculo dos músicos que se abriga ali¹⁰.

¹⁰ Não se entenda com esta parte, entretanto, que exista hostilidade ou violência contra torcedores de outros times naquele bar. Aliás, nenhum caso de violência se notou no local durante as visitas.

A relevância disto passa não somente pela questão da preferência disto ou aquilo, de se encontrar ou não pessoas que com uma mesma inclinação. O que é de se mencionar marcadamente, neste ínterim, é a formação de um coletivo mediante a existência de algum interesse comum¹¹ – algo que se complexifica, entretanto, pois denota, no contraviés, que a determinada coisa que se prefere é inflexivelmente factível pela existência de quem lhe cultiva. Ademais, permita-se também compreender que falando especificamente do *Bar do Salomão*, não se trata de um todo homogêneo e finito em características; existem diversos fatores da tensão de proximidade e afastamento entre os frequentadores do local, e a coesão é bastante forte dentro de cada um destes círculos, dos mais amplos aos mais restritos.

* *

– E o porquê da ideia de biombo destacada acima?

Siga-se novamente o visitante ainda desavisado, e uns instantes antes daquela primeira cena, caminhando pela Rua do Ouro, um pouco distante do estabelecimento. A ele, numa segunda ou quinta-feira de Choro¹², aquelas paredes apresentar-se-iam como biombos: anteparo que, a despeito de se colocar como tapume, não consegue evitar que se intua muito do que se tem por detrás. Ora, ainda que a solidez da construção impusesse ali um limite físico-visual, e que isso se corroborasse de algum modo pela bicromaticidade daquela pintura de retângulos bem marcados – um cinzento do chão à altura de um parapeito, e outro que se cede à cor de cal na parte superior – muito do que se depararia lá dentro se pressentia a passos de distância.

O emaranhado de cheiros e vapores, a confusão das falas, dos sons e demais ruídos dão a quem se achega alguma noção do que lhe espera, e antes mesmo de ganhar o interior do ambiente, esses elementos quase fluidos permitem à

¹¹ Algo que, guardadas as corretas medidas e contextos, se aproxima da definição de “comunidades de prática”, conforme descritas e tratadas por Wenger, *et. al.* (2000 e 2002).

¹² Ali havia uma realidade bastante curiosa de eventos chorões, estes distribuídos em dois dias da semana: as rodas das segundas-feiras eram praticamente ocasiões de um tipo de ensaio e contato com um pretendido repertório e seus sentidos, enquanto as quintas-feiras (que eram os encontros mais antigos) destacavam-se realmente como ocasiões mesmo de festa do boteco em questão: um tipo de introito mesmo para a habitual agitação dos fins de semana cidadãos dali, com uma freguesia enorme e com a música ocorrendo em meio a um enredo mais geral de usufruto.

intuição materializá-los ou dar-lhes algum sentido de coisa sensível por obra de uma intrincada relação entre conteúdo e forma, hábitos, memórias e significados.

Revela-se por estes excitantes dos sentidos a presença antecipada de músicos e ouvintes, mais ou menos irrequietos. E de algum modo dão-se também evidências de que alguns daqueles fenômenos sonoros estão fadados a certo aniquilamento, ou a transfiguração num quase silêncio – mesmo que este se apresente múltiplo e denso. Algum ouvido pode querê-los compreender ainda como elementos a serem absorvidos num todo musical complexo, donde sua função é a de emoldurar o sonoro do Choro, sendo-lhe limite e parte ao mesmo tempo.

Antessentia isto o novato, o amigo que narrativamente se tem acompanhado *da capo* até aqui, este que se aproxima passo a passo do que daqui em diante se poderá chamar de campo de estudo:

– Vem dali – do *Salomão* – alguma expressão...

Os músicos encontram ali espécie curiosa de uma quase festa em casa, sendo aquele boteco a extensão desanexa do que alguns chamariam mesmo de seu próprio “quintal”¹³.

2.2. *Flauta, Cavaquinho e Violão*¹⁴ [e etc.]

(do instrumental da roda, e um pouco de seus instrumentistas)

O preto e o branco dali se misturam a um cinzento, e um aroma que parece vir da cozinha acortinando todo o boteco. É sutil essa névoa, mas impõe-se no vislumbre local, e contribui no quê de anacrônico que se apura ali. Adentra-se em turvo e, assim, o olhar não é suficiente para experimentar a plenitude do que se desenrola. A felicidade, entretanto, é completa: ela cheira e escuta, tateia e até saboreia um pouco. O sentir dá-se numa imersão.

¹³ Lembrando mesmo o termo utilizado pelo chorão e escritor Henrique Cazes (1998).

¹⁴ *Flauta, Cavaquinho e Violão*: choro-canção de Custódio Mesquita [de Pinheiro] (1910-1945) e Orestes Barbosa (1893-1966), composto e escrito em 1945, e gravado no mesmo ano pela cantora Aracy de Almeida (1914-1988), na antiga gravadora Odeon.

Ouve-se o brilho argênteo de uma, duas ou mais flautas, em contraste com a rouquidão da palheta de um ou outro saxofone. As cordas se ferem e, como resposta, faíscas agudas dos cavaquinhos e bandolins. Acheça-se também algo da espessura da sétima corda. Com alguma semelhança, as amarrações de seis cordas: de um lado, aderindo a dedos canhotos, e do outro, sendo destramente beliscadas – e não se sabe se concordam ou resistem ao atrito com os trastos. O couro protesta às pancadas do pandeirista: o som, de certo modo, resiste à forma que se lhe tenta impor. A disputa, contudo, ao desenrolar-se no tempo, dele se enreda – assim faz-se o ritmo: aproveitando-se a necessidade de reiteração das batidas premia-se a insistência do percussionista. Outro couro abre e fecha, suspira abafado: resfolega-se um acordeom, e o preto e branco das teclas soa plenamente, e do seu outro lado a máquina dos baixos baila com os dedos do sanfoneiro. E esta ‘dança’, inclusive, parece vir do que sugere o pandeiro.

Até aqui tudo dentro da rotina organológica chorona, indício sonoro de uma tradição dessa música. Parece mesmo que é tudo “pau e corda” como se costuma resumir¹⁵: é de se inferir algo da madeira, das peles e do *nylon*, com intervenções de metais. Em síntese, flauta, cavaquinho e violão, uma percussão leve, mais um ou outro aerofone ou cordofone. Mas, ocasionalmente, o inusitado também se timbra nesse universo. O som ali, às vezes, se tomava com mais cores e fisionomias. E a apreciação do todo permitia muito de várias coisas: o vai e vem da válvula e os meneios dum trombonista; o lúdico-sonoro de uma escaleta, sem deixar de contar o sotaque oriental emprestado de um oboé, e mesmo o seu companheiro de orquestra, o violino. Todos numa ciranda especial, e tudo em Choro.

A organologia da Roda de Choro é sensacionalmente rica, e intrincada em sua poesia. O mergulho em sua realidade dá-se em elemento denso, mostrando quanto o fazer e o sentido nela se engendram e compreendem-se indissociáveis, no limite de um sistema quase simbiótico... E a simbiose é figurativa por pouco: de fato, há ali no Choro do Salomão o mútuo sustentar de existências. Atrás de cada instrumento, uma pessoa que, num só turno, é sensível e se faz sentir. O indivíduo

¹⁵ Ver, por exemplo: DINIZ, 2008.

está e é. Ora se permite, ora se dá a perceber; e duma tensão extrai a música torneada de alguma maneira. Mas, também se toca pela música. O ser circunda a roda e lhe é, em simultâneo, causa e resultado, limite e conteúdo.

2.3. *Hermenêutica*¹⁶

(das idas e vindas do pensamento sobre o Choro)

Sai-se pela Rua do Ouro. Tarde, mais de 22 horas. Caminho de casa.

– Sim, é expressivo. Mas, o que está expresso?!

Curso confidente de questões.

Direita, Rua Trifana. Semáforo. O ouvido melodia os minutos de antes. O vermelho do farol colore a imaginação no recordar dos músicos.

– O que eles ‘queriam dizer’ com aquela música?!

Sinal verde. Avenida Afonso Pena cheia. Era horário de saída dos centros de ensino. Quanto mais demora o caminho, mais trafegam as ideias. A mente mencionava memória e expressão.

– Me parece que falaram de muitas de coisas... Quais?! De quê?!

Ainda não se sabia. E ainda sem resolver nada disso, desliza-se para um pensar sobre como a memória de agora mencionava aquelas ‘memórias de outrora’.

– Será que é assim que elas ganham expressão?! Ou seria a ‘metalinguagem’ só um viravolta do raciocínio na tentativa de responder a si mesmo?...

Decidia ainda entre continuar na Avenida ou virar para Rua Espírito Santo. Se você tem dois caminhos existe alguma dificuldade. E o que dizer da dificuldade de encontrar pelo menos um caminho. E complicado é que nesta noite nada se conversou de fato com nenhum dos músicos do *Salomão*. Quase nada:

– Essa “cerva” é sua?

¹⁶ Conhece-se como *Hermenêutica* uma valsa atribuída a Joaquim A. da Silva Callado (1848-1880), publicada recentemente em um *Songbook* da empresa Choro Music (2007). Deve-se dizer do inusitado desta palavra figurando como título de uma obra musical.

– Não. Tenho que dirigir depois...

Praça da Rodoviária. Aos pedestres a prioridade.

– E não é preferência não: é prioridade. As faixas dizem.

– Ora! Dizem?!... Bobagem: significam isso só por estarem ali.

Sabe-se que se chegou. O caminho foi automático. O corpo sabia de cada uma das curvas e esquinas. Mas algo no trecho se apreendeu de necessário. Uma 'inter-relação' inusitada entre faixas e músicos: também no *Salomão* ninguém disse nada naquela noite. Mas o estar e o existir de todos conferia ao Choro seu contorno expressivo.

* *

E mais uma vez retornava-se ao gabinete, à mesa-escrivania. Contudo, a cada ida e volta, entre uma e outra incursão a campo, algumas daquelas leituras da pilha se resignificavam. Outras, inclusive, passaram mesmo a significar alguma coisa a partir de apreensões do campo. E não que a leitura dos textos tivesse sido falha, pouco cuidadosa, ou mesmo que deles nada se apreendesse ou pelo menos se admirasse, mas ocorreu que a estrutura de sentido se lhes impregnava a partir da compreensão do existir do campo e de apontamentos dele advindos.

Sim, o pensamento dava voltas. A reflexão entre possibilidades: primeiro, intuía-se que o trabalho de campo era uma opção de método previamente examinada e arquitetada, e que valeria muito como endosso aos elementos apreendidos, de antemão, por via teórica. Seria como se esta etapa funcionasse como fornecedora de dados e exemplos para que determinada linha de raciocínio se firmasse. Assim, conhecer muito sobre o que se tem dito e escrito sobre Choro seria fundamental, assim como a aproximação com uma literatura a respeito de técnicas e ferramentas deste tipo de trabalho.

A segunda alternativa, entretanto, veio à tona na prática e estabelece uma tensão que, mesmo inicialmente angustiante, revelar-se-ia preciosa, sobretudo, para a compreensão mais acertada do que se queria conhecer com a pesquisa. Ora, pois, se antes a teoria colocava-se como possibilidade maior para o entendimento do campo – e isto se dá menos por conceitos prontos e mais pela riqueza das tentativas

de sua elaboração – do lado de cá é preciso assumir e sublinhar o quanto o campo também sugere novas perguntas e a necessidade de uma procura crítica por ideias e métodos que permitam realmente compreender o seu enredo.

Crucial, portanto, prestar contas a respeito da importância dessa etapa da pesquisa no direcionamento da busca por um aparato teórico-procedimental mais pertinente tanto para a compreensão de alguns “dados” coletados – e no que se refere à especificidade e idiosincrasia do elemento “observado-ouvido” – quanto (e talvez mais ainda) do próprio exercício de “observação-audição” e das características e possibilidades e limites de seu transporte para um meio de transmissão – no caso, a escrita acadêmica. Ora: “a arte e o equipamento para sua compreensão são produzidos na mesma oficina” (GEERTZ, 1976: 1497).

3. Argumentos finais

Acredita-se, a partir das idas e vindas do pensar e da pesquisa, que a imersão num ambiente chorão – definido pelos próprios músicos – oportuniza uma compreensão necessária dos elementos de expressão desta música. E por isso se adotou um posicionamento investigativo de orientação experiencial e etnográfica acompanhado da elaboração descritivo-fenomenológico:

Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma “psicologia descritiva” ou de retornar “às coisas mesmas” [...]. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. [...]. Retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem [...]. (MERLEAU-PONTY, 1999: 03-04).

[...] é possível dizer que a descrição fenomenológica da música, [...] se dá em observação dos seguintes aspectos: 1) a descrição visa alcançar o movimento antecipador do ser, pelo qual intuimos a música; 2) a descrição expressa uma disposição afetiva que orienta a compreensão da música; [...] 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante [...]. (Silva, 2013: 06)

Atraia nessa opção, desde o momento de tomadas de decisões metodológicas, sobremaneira, a possibilidade iminente de a atenção se dirigir para a sensação vívida das situações, discursos e ânimos que compõem o complexo músico-cultural em estudo; e assim o trabalho se achegou às Rodas de Choro do *Salomão*, tomando a sua espaciotemporalidade como um cenário, seus chorões como personagens e seus dados e acontecimentos como o enredo na narrativa¹⁷ de crônicas etnográfico-fenomenológicas¹⁸.

* *

É instigante compreender que aquilo que se faz nas noites de segundas e quintas-feiras, no histórico boteco do Bairro Serra, é música por conter, sim, o som, mas que antes desse som existe toda uma presença imanente e antecipada do musical – percebe-se no ambiente uma índole consagrada ao musicar; lá se pressentem o chorão, interpares, como pretexto do Choro.

O melhor e o possível, então, é acreditar que se soube *como* foram aqueles Choros: participativamente ouvidos, vistos, presenciados, acalorados, corporificados. Compreender, enfim, que em ato e facticidade, a música daqueles chorões é amplamente sensível e sentida – e com toda pluralidade de sentidos que se toma correspondentemente às idiosincrasias dali – na metafísica do local e naqueles ‘agoras’ tão memoráveis quanto irrepetíveis. Os *Choros do Salomão*, portanto, são eventos expressivos, de uma expressão inegavelmente dali e indelegável senão àquele ambiente e mais ainda aos seus frequentadores.

REFERÊNCIAS

AMADO, Paulo Vinícius. *A expressividade no Choro: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia*. Belo Horizonte, 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

¹⁷ Pensa-se aqui a palavra “narrativa” conforme seu sentido tomado, por exemplo, de pelo estudioso Paul Ricoeur (1994), isto é, como uma categoria epistemológica ou um importante esquema cognoscitivo humano.

¹⁸ Não que etnografias, relatos e descrições sobre o Choro se tomem como uma novidade ou atributo somente da pesquisa aqui condensada. Nesta mesma linha é de se mencionar trabalhos como os de Juliana Bastos (2010) e Renan Bertho (2013 e 2014). Uma lista a respeito em AMADO, 2015.

- _____. O Choro em estudos da Etnomusicologia: os ambientes e ferramentas de pesquisa, o estado da arte em aspectos quantitativos e apontamentos críticos. In: NAS NUUVENS: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MÚSICA (01.). UEMG e UFMG, Belo Horizonte – MG. *Anais do I Nas Nuuvens*. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais e Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte: 2015, p. 01-13.
- BASTOS, Juliana. O Clube do Choro da Paraíba: performance musical e relatos de aprendizado de campo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. (1.) UNIRIO, Rio de Janeiro – RJ. *Anais do I SIMPOM*. Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro: 2010. p.913–922.
- BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.
- BERTHO, Renam Moretti. Caminhos musicais do Choro no interior paulista. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. (7.). Florianópolis, SC. *Anais do VII ENABET*. Florianópolis: ABET, 2015. p.756–765.
- _____. Significados e sentidos do repertório em uma roda de choro. III SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (3.). Rio de Janeiro, RJ. *Anais do III SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014, p.632–641.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- DINIZ, André. *Joaquim Calado: o pai do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *Art as a cultural system*. *Modern language notes*, n. 91, p. 1473-1499, 1976.
- HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (28.), 2004, São Paulo, SP. *Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS*, São Paulo: 2010, p. 02-29.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- SEEGER, A. Etnografia da Música. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n.17, p. 237-259, 2008.
- SILVA, José Eduardo. Por uma Descrição Fenomenológica da Música. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (23.), 2013, UFRN, Natal-RN. *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*, Natal: 2013, p. 01-07.
- TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.
- WENGER, Etienne C.; SNYDER, William M. Communities of practice: The organizational frontier. In: *Harvard Business Review*, v. 78, n. 1, p. 139-146, 2000.
- WENGER, Etienne C.; Mc DERMOTT, Richard A.; SNYDER, William. *Cultivating communities of practice: A guide to managing knowledge*. Harvard Business Press, 2002.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Paulo Vinícius Amado

Músico, professor e pesquisador. Doutorando em Música pela UFMG (2016). Mestre em Música (UFMG, 2014). Licenciado em Música e Habilitado em Flauta Transversal pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2010). No ramo da pesquisa, trata de questões referentes à expressividade musical na música popular instrumental, com publicações que concatenam conhecimentos em Música, Antropologia, Etnomusicologia e Fenomenologia.

ARTE INDÍGENA: MIÇANGAS NA CULTURA YE'KUANA

Dayana Soares Araújo Paes
UFRR – dayana.soares@ufr.br

RESUMO

Este artigo faz parte de uma pesquisa em andamento realizada no Programa de Pós-Graduação Sociedade e Fronteiras da Universidade Federal de Roraima com os indígenas Ye'kuana que atualmente encontram-se no município de Boa Vista-RR. O intuito é abordar sobre a produção e comercialização dos artefatos feitos em miçangas desta etnia, bem como trazer uma discussão sobre este tema voltado para a forma como a arte é tratada em contraponto a visão cosmológica que mostram fatores relevantes dos saberes ameríndios para essa cultura. Como base teórica foram utilizados os autores: Gell(2009), Guss (1994), Berta Ribeiro (2000) e Els Lagrou (2010). Enquanto metodologia, foi adotada a abordagem qualitativa com observação participante.

PALAVRAS-CHAVE: Arte indígena. Miçanga. Cultura indígena. Ye'kuana.

RESUMEN

This article is part of an ongoing research carried out in the Post-Graduation Society and Borders Program of the Federal University of Roraima with the Ye'kuana Indians who are currently in the municipality of Boa Vista-RR. The aim is to approach the production and marketing of artifacts made in beads of this ethnic group, as well as to bring a discussion on this theme to the way art is treated in counterpoint to the cosmological view that show relevant factors of Amerindian knowledge for this culture. As a theoretical basis the authors were used: Gell (2009), Guss (1994), Berta Ribeiro (2000) and Els Lagrou (2010). As a methodology, the qualitative approach was adopted with participant observation

KEYWORDS: Indigenous art. Beads. Indigenous culture. Ye'kuana.

1. Apresentação

Os Ye'kuana, povo falante de uma língua da família karib, habitam em Terra Indígena Yanomami, que fica ao Sul da Venezuela/Bolívar e ao norte do Brasil/Roraima. Segundo dados do programa Povos Indígenas no Brasil (PIB), a maior concentração Ye'kuana está na Venezuela, em torno de 7.997 mil indígenas (INE, 2011) e, no Brasil, apenas 593 (SIASI/SESAI, 2015). Em território brasileiro formaram quatro comunidades nomeadas de Pedra Branca, Auaris, Waikas e, a mais nova, Kudaatanha. Estes, assim como muitos povos, tiveram contato com não índios através da colonização onde ocorreram muitas transformações, dentre elas, outras

perspectivas ao processo de comercialização e processos técnicos. Desta forma, o objetivo deste trabalho é abordar sobre a produção e comercialização da arte indígena Ye'kuana, principalmente as peças feitas em miçanga.

Ao tratar a produção de objetos em miçanga do Ye'kuana como arte indígena, pretendemos abordar sobre arte distinguindo as concepções da arte ocidental e arte ameríndia, visto que, conforme alguns autores como Gell(2009) e Frans Boas (2014), a arte indígena, ou ainda, as produções de povos indígenas, tem mais a ver com sua cultura do que com a visão de arte ao modo europeu ou lugares colonizados por europeus, ou seja, veremos essas produções como manifestações artísticas, e não como meros artesanatos ou artes inferiores. Compreendendo que a arte é a expressão de um determinado povo em um determinado tempo e espaço, queremos destacar que a criatividade é inerente ao ser humano independente de raça, cor, etnia, religião. Contudo, nos importa compreender esse fazer e quais as suas funções dentro da cultura indígena Ye'kuana do Brasil.

Para realizar este trabalho, utilizamos enquanto metodologia uma abordagem qualitativa, na qual foram realizadas entrevistas com indígenas do povo Ye'kuana que estavam na cidade de Boa vista e mantêm constante deslocamento entre esta e sua comunidade. Dentre os entrevistados, um deles é filho do Tuxaua da Comunidade Kudaatanha. Os demais membros entrevistados, fazem parte do mesmo grupo familiar, sendo que neste grupo são as mulheres que produzem miçangas. Além das entrevistas, foi feita observação participativa enquanto as mulheres se reuniam para produzir e participação nesta produção, assim como observação e auxílio na venda das peças acabadas.

Dentre os trabalhos científicos e acadêmicos que foram encontrados sobre os Ye'kuana, um dos principais, é o livro "Tejer y cantar" de David M. Guss (1994), um antropólogo que conviveu com os Ye'kuana da Venezuela e fez um estudo etnográfico. Outra autora que contribuiu significativamente com sua tese de doutorado foi Karenina Andrade (2007), que trata sobre o espírito empreendedor dos Ye'kuana, principalmente os que comercializavam no Brasil.

2. Arte indígena

Conceituar arte sempre foi uma tarefa difícil, mas, inicialmente, podemos dizer que arte é tudo aquilo que o ser humano pode criar para expressar/comunicar sua visão sobre algum sentimento real ou fantasioso, sendo que isto pode variar de acordo com o tempo que se vive e sua cultura. Para isso será necessário fazer o uso de recursos plásticos, sonoros, corporal e/ou linguísticos. Sendo assim, trabalharemos com algumas definições, lembrando que parte delas estão voltadas para uma visão ocidental, vista aos moldes de países europeus ou países colonizados pela Europa. Contudo, o que pretendemos aqui, é mostrar que independente de termos produções artísticas feitas tanto pelos ocidentais como pelos ameríndios, todo ser humano tem a capacidade de criar, como enfatiza Boas (2014), ao dizer que cada indivíduo numa sociedade “primitiva”, é uma pessoa que possui a “mesma forma de pensar, sentir e agir, como uma pessoa de nossa própria sociedade”.

Gell (2009), acredita que cada contexto social tem sua cultura e, portanto, para definir o que seria arte, precisaríamos enxergar o objeto conforme a ótica de cada sociedade e o tempo histórico que o fato é estudado. Isso se deve por termos a tendência a analisar a arte sob o ponto de vista ocidental, no entanto, a arte para determinados povos não é vista da mesma forma que vemos. E assim, ele atua no campo da sociologia da arte onde os objetos de arte equivalem a pessoas ou a agentes sociais, conforme a antropologia da arte, ou seja, esses atuam como mediadores na agência social. Assim, ele nos diz que:

a teoria antropológica da arte não precisa fornecer um critério para o status de objeto de arte que seja independente da própria teoria. O antropólogo não é obrigado a definir o objeto de arte antecipadamente de modo a satisfazer os estetas, ou os filósofos, ou os historiadores da arte, ou quem quer que seja. A definição do objeto de arte que utilizo não é institucional, nem estética, nem semiótica; é uma definição *teórica*. O objeto de arte é o que quer que seja inserido no “nicho” destinado aos objetos de arte no sistema de termos de relações esboçado pela teoria (a ser apresentada adiante). Nada pode ser decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida.(...) na verdade, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria da arte antropológica (que pode ser definida aproximadamente como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social”) se encaixa perfeitamente na antropologia social das pessoas e de seus corpos.(GELL, 2009, pág.252)

A arte indígena, vista por antropólogos como arte “etnográfica”, esclarecem a forma que a arte não-ocidental é recepcionada pelas pessoas da arte ocidental e o que vem a ocorrer de “No mundo contemporâneo, boa parte da arte dita “etnográfica” na verdade é produzida para o mercado da metrópole”, ainda segundo Gell (2009) e, assim, podemos dizer que faltaria colocar a visão do produtor, no caso, dos artistas indígenas, qual seu preceito sobre a produção do objeto de arte. Contudo, mesmo sem colocar sua fala, o indígena está sendo inserido no mercado, onde passa a comercializar seus produtos e, provavelmente, ao que Gell vem explicando sobre o objeto de arte ser um agente social, passe por modificações. Comparado a isso podemos imaginar o uso de um artefato indígena, no qual no seio da comunidade, para ser utilizado ou confeccionado precisaria de rituais ou cânticos, mas, ao ser adquirido e utilizado por outro indivíduo que não seja de sua etnia modifica a agência ou, na verdade, perde a agência social. Justamente porque o que leva uma pessoa a adquirir um produto de outra cultura pode ser a estética ou, quem sabe, o valor cultural, mas não pela função que esse objeto exerce dentro de uma determinada cultura. Um exemplo a respeito disso, seria uma pessoa que não pintaria um grafismo no corpo para ir pescar ou pedir proteção, mas porque gostaria, simplesmente, de ter uma pintura corporal para atender a algum gosto estético.

Assim como os europeus tinham seus conhecimentos técnicos para produzir arte, os ameríndios também já dominavam a criação de artefatos com desenhos, cerâmica, cantos, instrumentos musicais, danças coletivas em meio as suas festividades. Então por que não dizer que tudo o que estes vêm produzindo é arte? “Por que os livros de arte sempre se referem à arte europeia e “esquecem” a arte produzida no restante do mundo?” (RODRIGUES, 2012. p.93) Esta indagação nos remete a pensar que somente os não-índios tem a capacidade de criar e se expressar por meio de linguagens artísticas, o que na verdade, encontramos uma relação cultural bem fortalecida ao serem criados artefatos indígenas, visto que estes vão além de uma representação estética, pois existe um valor cultural inerente a cada povo. Relembramos o que foi dito no início, a capacidade de criar é inerente a todo ser humano.

Já Berta Ribeiro (2000), vem contribuir sobre a produção artística e da cultura material dos povos indígenas do Brasil moderno e afirma que:

a transposição de motivos convencionais com conteúdo semântico a vários suportes, em princípio o próprio corpo, empresta uma homogeneidade visual ao ambiente cultural, reforçando a identidade étnica de um grupo, singularizando-o em relação aos demais. Isso lhe confere um sentimento de unidade, de origem e destinação comuns”. (RIBEIRO, 2000, p. 51)

Esta autora reforça a ideia da formação identitária étnica de um grupo através de uma igualdade visual. Podemos identificar grupos étnicos devido ao uso de adereços pertencentes às suas culturas. Podemos identificar um indígena Ye'kuana quando está usando o colar de miçanga circular de quatro cores, conforme veremos adiante, pois apenas esta etnia utiliza essa peça com a ordem de cores adotadas por eles. No entanto, devido à influência dos ocidentais, houveram algumas mudanças nos elementos da expressão gráfica. O contato e convivência com outras etnias, também veio a contribuir na modificação produtiva cultural dos artefatos indígenas. No caso das peças em miçanga, além dos desenhos geométricos que possui um valor ancestral para os Ye'kuana, Segundo Guss(1994) é possível ver a presença de desenhos figurativos, ou seja, uma incorporação de novos elementos gráficos. Sendo assim, estamos passando por um processo de compreensão para entender o que contribui na formação cultural dos Ye'kuana nos dias de hoje. A esse respeito, analisar as iconografias existentes através da fala do próprio índio, buscando sua história, é um meio de não deixar para trás a origem de sua constituição como um grupo. Como diz Silva (2000, p.78), “a identidade e diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem”.

A respeito da matéria-prima, ao pensar na produção com miçangas, vimos que este não é um elemento tirado da natureza, assim, podemos dizer que o conhecimento voltado à expressão artística se estende aos materiais que estão ao alcance de quem produz e, sendo os Ye'kuana exímios artistas, tiveram esse material disponível entre seu povo, passando então a miçanga a fazer parte da cultura e cosmologia para estes ameríndios. Com base na questão da incorporação de novos objetos ou matérias-primas industrializadas Els Lagrou (2010), nos diz que para os indígenas, esse processo passa a ser visto como algo novo, que perpassa a essa

questão de ser algo industrial, pois ocorre uma ressignificação. No caso das miçangas, para muitos povos indígenas, existem as mitologias que explicam como seus “deuses” enviaram as miçangas para que fossem apropriadas e fizessem parte de sua cultura, ou seja, os Ye’kuana incorporaram elementos industriais em suas produções e fortaleceram ainda mais suas crenças cosmológicas e simbólicas.

3. As miçangas na Cultura Ye’kuana

Os Ye’kuana vivem ao Norte do Brasil/Sul da Venezuela. Conforme informações coletadas durante as entrevistas, podemos afirmar que, mesmo estando esta etnia dividida entre estes dois países, suas práticas culturais e saberes ancestrais têm a mesma base comum. Independentemente das fronteiras nacionais impostas pela colonização, a cultura presente e os princípios ancestrais tem a mesma origem. Mesmo nos dias de hoje estes se relacionam, pois conforme o Ye’kuana Josimar “tem uma trilha grande que vai das comunidades dos Ye’kuana do Brasil até a Venezuela e os parentes fazem visitas”.

A escola, é um dos principais lugares onde as tradições são repassadas, pois, conforme foi explicado por Josimar, nas escolas existem as oficinas nas quais ensinam os jovens a produzirem cestas, miçangas, danças tradicionais, sendo que os mais velhos, considerados os sábios da comunidade, participam dessa atividade explicando a origem e as histórias mitológicas, bem como sua importância. Tudo o que é produzido durante estas oficinas, posteriormente é comercializado para garantir verba e auxiliar nas despesas da própria escola e da comunidade.

Ao pensar em tudo o que os Ye’kuana têm produzido, desde quando se teve conhecimento desta etnia, vimos que além de objetos como as cestarias, canoas, pinturas corporais, objetos de pesca e de caça, nos quais necessitam de materiais retirados da própria natureza, encontramos peças, como as indumentárias tradicionais feitas em miçangas, sendo esta especiaria um elemento que já é industrializado. Não se sabe ao certo qual foi o período em que as miçangas foram inseridas na cultura Ye’kuana, o que sabemos é que, devido a estes indígenas serem bons navegadores e comerciantes, saíam para fazer trocas em outros lugares podendo ter as adquiridas. Outro fator que também foi constatado, é de que as miçangas também foram trazidas pelos missionários na época da colonização e até hoje estes levam miçanga para a

comunidade. Mas o importante nesse momento, é destacar que mesmo a miçanga sendo um produto industrial, foi incorporada na cultura indígena e se tornou um bem precioso. Dentro disso, havendo outros grupos indígenas que utilizam a miçanga em suas culturas, destacamos a fala do indígena João Tiriyó, do grupo Tarëno, onde diz que “Tarëno gosta de incorporar do outro aquilo que lhe é atrativo ou útil. E é assim que a cultura dos Tarëno, que é a dos Tiriyó, foi sendo construída ao longo de muitas gerações, e está sendo repassada até hoje” (GALLOIS, 2006, p. 22-23). Ou seja, não importa de onde vem as miçangas, e sim o que é feita desta dentro de seu grupo social.

Uma das formas que também podem ter ocorrido os contatos interétnicos e a troca de produtos ou matérias-primas (miçanga), pode ser exemplificado com o caso dos missionários protestantes e pastores indígenas que faziam os encontros anuais com várias comunidades indígenas no rio Tapanahoni, mais precisamente da aldeia Töpu, encontro este que era voltado para a celebração e divulgação da doutrina cristã nas Guianas. Desta forma ocorriam os intercâmbios entre os grupos, “a circulação de bens é intensa, tanto de matérias-primas e manufaturados indígenas, como de artigos industrializados” (GALLOIS, 2005, pág. 76), sendo que um dos maiores fatores apontados para ocorrer essas trocas eram as questões utilitárias, pois provavelmente não produziam determinados artigos por não possuírem matéria-prima e/ou falta de conhecimento técnico, contudo, esses contatos proporcionavam a visualização de hábitos e culturas diferentes entre eles, ou seja, não ocorria apenas uma troca de produtos, mas de conhecimentos técnicos e fatores culturais.

Segundo Guss (1994 [1989]), o uso das miçangas para os Ye’kuana é uma forma de conectar o universo externo ao interno, pois somente assim estes são reconhecidos como ser humano. A forma de ordenar o mundo é através de seu corpo, que, assim como o cultivo de uma roça, também deve cultivar-se com símbolos. Existe uma analogia sobre cada peça de miçanga colocada no corpo com a casa redonda (figura 1) dos Ye’kuana, denominada de *atta*, e com a horta, pois a estrutura circular, é uma forma de união que realiza a comunicação com o campo sobrenatural do céu, conforme explicação:

Como es fácil de observar, la vestimenta yekuana constituye um diagrama deliberado del espacio humano, em el cual el tronco del cuerpo se encuentra fastidiosamente separado de las extremidades e la cabeza. Estas bandas tan apretadas, lunto con los collares y el guayuco, hacen de cada torso un círculo interior similar al que se encuentra em la casa y la huerta. Como em estas estructuras coletivas, dos círculos concêntricos imaginários interceptan cada cuerpo de los Yekuana: el exterior, que pasa por las bandas em la muñeca y tobillo, y el interior, que passa por las pantorrillas y bíceps. Por lo tanto, al igual que el anillo exterior de la casa, dividido em secciones para las familias individuales, el anillo exterior del cuerpo (entre el tobillo y la rodilla, y el bíceps y la muñeca) es tambien um mundo de diferenciación y división. Por outro lado, el círculo interior, al igual que *annaka* y *adaba yewana*, es um mundo de integridade y unión, dedicado a la comunicación con las fuerzas sobrenaturales del Cielo. Es aqui donde reside el eliento divino. Pues es em el plexo solar, em el mismo centro de este círculo interior humano, donde los Yekuana ubican el corazón, afirmando que es el hogar del *akato Wanadi*, enviado a animar cada cuerpo. Este “akato dentro del corazón” (*ayewana akano akato*) es el poste central de cada individuo, dándole el mismo acceso al mundo invisible que le proporciona a todo el grupo el *ñunudu* dela casa y *awanso catajo* de la huerta. (GUSS, 1994 [1989], pág. 62 e 63)

Como vimos, o uso das peças em miçangas tem uma ligação cosmológica do corpo físico, dotado de simbologias, com o campo invisível, pois, ainda segundo o autor citado, os Ye'kuana acreditam que podem ter proteção de *Wanadi* ao ornamentarem seus corpos.

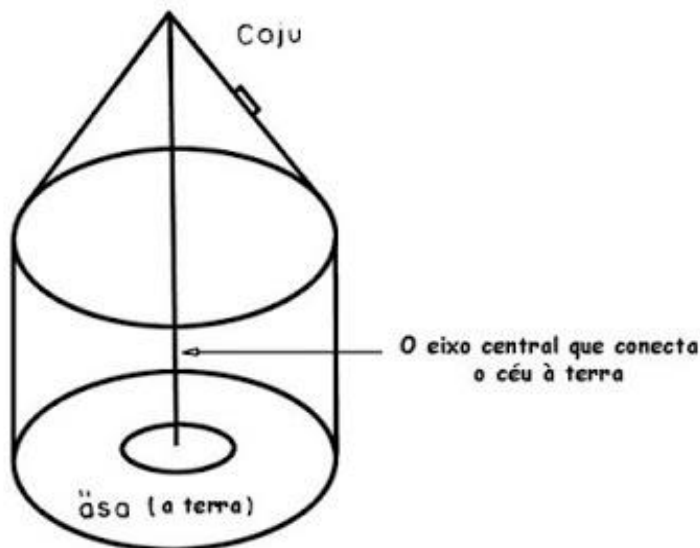


Figura 1: Conjunção do cosmo e da oca Ye'kuana
Fonte: Desenho - Nelly Arvello-Jimenez, 1992

Ao confeccionarem suas artes, os Ye'kuana são zelosos e dedicados, seja em qualquer criação. Esse fato pode estar atrelado a questão de sua própria existência

enquanto membro deste grupo étnico, pois “converter-se em um verdadeiro Yekuana es converter-se em um artista” segundo Guss (1994 [1989], pág. 96). Isso pode ser notado em cada peça que é produzida, pois percebe-se que as técnicas utilizadas permitem um acabamento com toda perfeição e detalhes. Conforme observação e entrevistas realizadas durante esta pesquisa de campo, vimos que a maior produção de peças produzidas, são as miçangas. Andrade (2007), foi uma pesquisadora que passou treze meses com os Ye’kuana do Brasil em Auaris e nos traz um relato a respeito da produção dos artefatos:

O perfeccionismo certamente é um ideal do trabalho ye’kuana e os próprios artesãos reconhecem aqueles que têm a capacidade de produzir um trabalho de qualidade superior. Muitas vezes ouvi de rapazes a frase “eu não sei fazer *wajaa*”, mesmo diante de um trabalho pronto, executado por eles mesmos. Só se *sabe* fazer algo quando se considera que o produto final é aprovado pela qualidade, e os Ye’kuana são bastante exigentes nesse sentido. Isso vale também para outros tipos de habilidade, como o conhecimento de *wätunnã* ou mesmo a fluência em português. Várias vezes também vi mulheres desmanchando belos colares de miçanga porque não estavam adequados ao padrão de qualidade esperado. Esse perfeccionismo está de acordo com a ética ascética do trabalho permanente, incessante. Os Ye’kuana acreditam que, graças a esse perfeccionismo, os brancos procuram seus produtos. (ANDRADE, 2007. Pág.137)

Especificamente sobre a produção das peças em miçanga, quem produz são as mulheres. A produção gira em torno do que é utilizado para o dia-a-dia, bem como as roupas que são usadas em dia de festa, como também para os rituais na comunidade. Em geral, homens e mulheres utilizam uma grande corda de miçangas e enrolam no braços e pernas. Estas são brancas. Contudo, apenas as mulheres utilizam essa amarração nas pernas. Tanto os homens quanto as mulheres também utilizam colares bem coloridos, nos quais, segundo a entrevistada Ye’kuana Juliana, as principais cores são vermelho, amarelo, azul claro ou escuro, verde e branco. Existem quatro tipos de colares, nos quais combinam em três formas de utilização. Uma das formas de utilizar é colocar quatro peças juntas seguindo uma ordem de arrumação conforme figuras 3. Estes geralmente são utilizados em dias de festa combinando com o conjunto da indumentária (figura 2). O outro colar, segue um formato circular que encaixa na curva do pescoço (figura 4). Este, por sua vez, geralmente possui no mínimo quatro cores e é considerado, conforme relatou Josimar, o ícone do Ye’kuana. Ainda neste segundo, as combinações de cores seguem a ordem dos primeiros colares relatados, como pode ser observado nas imagens

abaixo, havendo apenas a substituição da cor vermelha pela laranja. Por fim, o terceiro tipo de colar (imagem 5) tem uma pequena semelhança com uma gravata, visto que o mesmo é comprido e segue até o umbigo, aproximadamente. Neste último, são inseridos elementos visuais nos quais se dividem entrem imagens geométricas e imagens figurativas. Algumas destas imagens geométricas são consideradas imagens dos antepassados e cada uma possui um nome. Outro elemento feito com as miçangas é o “muwaju” ou, como conhecemos na língua portuguesa, tanga. É nesta que encontramos a maior parte dos desenhos geométricos ancestrais. Somente as mulheres podem utilizar. Na tanga, além das miçangas, são inseridos outros materiais como a lã vermelha na barra da tanga e chocalhos de sementes nos lados, conforme figuras 6 e 7.



Figura 2: indumentária indígena Ye'kuana
Fonte: [//www.indian-cultures.com/Cultures/Yekuana-Mary-g_small.jpg](http://www.indian-cultures.com/Cultures/Yekuana-Mary-g_small.jpg)



Figura 3: combinação de colares Ye'kuana

Fonte: <https://zoom50.wordpress.com/2011/09/21/deep-into-the-amazon-the-yekuana-tribe/>



Figura 4: detalhe do colar Ye'kuana de quatro cores

Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2016





Figura 6: Tanga Ye'kuana com sementes
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2016



Figura 7: Tanga Ye'kuana infantil
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2016

Os desenhos e símbolos encontrados na arte Ye'kuana possuem tanto nomes quanto representações de elementos encontrados em seu habitat. Conforme a

entrevista com a Ye'kuana Juliana, os desenhos que são feitos com as miçangas, também são reproduzidos nas cestarias e nos grafismos corporais. Conforme podemos ver nas imagens acima, os desenhos figurativos que encontramos são: papagaios, garças, a casa Ye'kuana, coração, tucano, etc.

Pesquisas realizadas nos anos de 1976 por David Guss, mostram que o uso das peças em miçangas estava no cotidiano e possuíam algumas formas de utilização, caso fizesse parte de algum ritual ou iniciação. Este autor conviveu com os Ye'kuana e traz a contextualização cultural dessa época, voltando-se principalmente para as produções artísticas das cestarias e sua cosmologia. Uma história relevante para este trabalho é o relato deste autor sobre o ritual e o uso das miçangas, e principalmente quando a moça tinha sua primeira menstruação. Segundo o mesmo, “em una prolongada cerimônia parecida a la Fiesta del Conuco, se conduce a la joven que va a ser iniciada, de su reclusión em la casa redonda, al círculo interior del conuco”(GUSS, 1989, pág.67). Após esse ritual na casa redonda, a jovem ficava reclusa de seis meses a um ano. Ao sair da reclusão, fazia um novo corte no cabelo, era banhada por ervas por sua mãe ou irmã e depois podia usar as peças feitas com a miçanga como os colares, amarrações nos braços e pernas e a tanga. É importante notarmos o fator cultural que envolve no uso das miçangas. Estas, entre os Ye'kuana, marcam o ciclo de vida de uma pessoa, como o nascimento, a entrada da puberdade, ao se tornar um Xamã ou um Pajé. Logo, as peças em miçanga usadas pelos Ye'kuana, perpassam a questão estética. Mesmo possuindo seu valor quanto à identidade visual desse povo, a cosmologia realça aspectos peculiares somente a esta cultura.

4. Considerações finais

No Estado de Roraima, não somente os Ye'kuana, mas parte dos povos indígenas possuem produções artísticas de grande relevância histórica e cultural. Contudo, conforme o passar do tempo e devido aos contatos, é natural que surjam transformações culturais. No entanto, a incorporação de novos elementos, sejam estes processos técnicos, culturais ou objetos, ao ser incorporado a um grupo social passa por um processo de ressignificação, o que acontece com o caso das miçangas que marca identidade visual e cultural dos Ye'kuana, pois conforme os autores

abordados no decorrer desse artigo, percebemos que sua produção artística evidencie a cultura e identidade étnica, ressaltando que, mesmo na cidade, estes indígenas utilizam suas miçangas e adereços indígenas no cotidiano, isso faz parte de sua vida e cosmologia.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Isabella Coutinho. *O Número em Ye'kuana: uma perspectiva tipológica*. Dissertação (mestrado) – UFRJ / FL / Programa de Pós-Graduação em Linguística. Orientadora: Kristine Sue Stenzel. Rio de Janeiro: UFRJ / FL, xiv, 126 f. il. 2013.
- CUNHA, Renata Vieira da. *Artesanato Pataxó: diversidade de materiais, práticas culturais em processo*. Dissertação de Mestrado - Pós-Graduação da Faculdade de Educação - UFMJ. 2013
- GALLOIS, Dominique Tilkin. *Rede de Relações nas Guianas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas – Fapesp, 2005.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas: exemplos do Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.
- GELL, Alfred. *Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte*. In Revista Poésis, n 14, p.245-261, Dez de 2009.
- GUSS, David M. *Tejer e Cantar*. Tradución de Carolina Escalona. Monte Avila Editores. Latioamericana. 1989.
- LAGROU, Els. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas*. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010.
- LAGROU, Els. *No Caminho da Miçanga: arte e alteridade entre os ameríndios*. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 18 - 49. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1, acesso em: 26/04/2017
- LAURIOLA, Elaine Moreira. *Amazônia em movimento: “redes” e percursos entre os índios Ye'kuana, Roraima*. Cadernos de Campo. Nº11. 2003
- Povos Indígenas no Brasil (PIB). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/yekwana> > acesso em: 07/01/2017
- RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2ª ed. São Paulo: Stúdio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- RODRIGUES, W. *Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado*. In: *Cultura Visual*, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 85-95.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

Dayana Soares Araújo Paes

Mestranda do Programa de Mestrado Sociedade e Fronteiras da UFRR na Linha de Pesquisa 2: Fronteiras e Processos Socioculturais com enfoque na pesquisa sobre arte indígena; Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima; atualmente ministra a disciplina Laboratório de Cerâmica, Desenho e Pintura; Conselheira no Conselho Estadual de Cultura e Conselho Nacional de Políticas Culturais; atua enquanto curadora em exposições individuais e coletivas;

SABERES COMPARTILHADOS: A SOCIALIZAÇÃO DA CERÂMICA DAS MULHERES KARIRI-XOCÓ DE ALAGOAS

Mariana de Araujo Alves da Silva
IA/UNESP – mariaraujoas@gmail.com

RESUMO

Este artigo busca observar a condição atual de socialização dos tradicionais saberes cerâmicos no contexto da comunidade Kariri-Xocó, em Alagoas. A comunidade Kariri-Xocó é decorrente da união de etnias habitantes da região do baixo rio São Francisco, que compartilharam uma situação de aculturação desde os primeiros anos da chegada dos colonizadores europeus no território brasileiro. A cerâmica é um importante elemento que resiste neste contexto, apresentando-se tanto como uma prática geradora de renda, como um elemento cultural. No entanto, demandas externas têm afetado fortemente sua continuidade. Partindo da observação de aspectos estéticos que permeiam esta atividade, busca-se compreender suas dinâmicas, buscando novas formas de valorização a fim de realizar a manutenção de conhecimentos tradicionais relativos à cultura do povo Kariri-Xocó.

PALAVRAS-CHAVE

comunidade indígena Kariri-Xocó de Alagoas; cerâmica tradicional; cerâmica indígena; socialização de conhecimentos; valorização cultural.

ABSTRACT

This article seeks to observe the current condition of the socialization of traditional pottery knowledge inside the Kariri-Xocó community at the state of Alagoas. The Kariri-Xocó community was born from the fusion of ethnical groups that live in the region of the low São Francisco river. They share a condition of acculturation, dated from the arrival of the europeans in the brazilian territory. Pottery is an important element of resistance in that context, and at the same time works as an economical and cultural practice. However, the maintenance of this tradition has been affected by external demands. It is essential to understand these dynamics and search new ways of drawing attention to this activity and its aesthetic aspects to promote the maintenance of the traditional knowledge, which are very important to the culture of the Kariri-Xocó people.

KEYWORDS

indigenous Community Kariri-Xocó of Alagoas; traditional ceramics; indigenous ceramics; knowledge sharing; cultural appreciation.

Os povos originários e a atividade cerâmica em nossos dias

Os índios são os povos originários das três Américas, e no território brasileiro, sua ocupação remonta há milhares de anos¹. Desde a colonização europeia nestes territórios, os povos indígenas sofrem com ações de domínio e extermínio, somadas às políticas de acultramento que pretendem fazer com que o índio se torne civilizado, de acordo com o que supõe a sociedade². No entanto, esses povos originários do território das Américas, que apresentam uma concepção não ocidental de ver o mundo, possuem uma cultura material e imaterial legada por muitas gerações, formada por intensas trocas culturais entre etnias. Observando estas diversas culturas, podemos perceber uma prática comum a diversas etnias em suas produções materiais: a prática cerâmica. Dentre muitas outras atividades, esta pode ser investigada pela arqueologia, por exemplo, por questões inerentes ao material da qual é feita; o barro cozido torna-se cerâmica, e endurecendo, está apto para durar por tempo indeterminado.

De acordo com Lévi-Strauss (1986), para os povos ameríndios das florestas e savanas da América tropical, a cerâmica marca um combate entre um povo do céu e um povo da água – ou do mundo subterrâneo. Os humanos, povo intermédio entre estes, assistem passivamente a esta luta e, por acaso, se beneficiam dela. A prática da cerâmica é uma dádiva, mas também é arriscada e tem suas condições junto a estes dois mundos para que possa acontecer. No modelo indígena de socialização de conhecimento, o contexto familiar é o ponto de partida. O conhecimento das técnicas e saberes cerâmicos, por exemplo, é compartilhado de uma geração a outra, entre mães e filhas, avós e netas; a educação apresenta-se como uma cadeia muito bem estruturada. Embora a tradição seja um elemento muito forte, outros

¹ Os estudos arqueológicos recentes apontam uma ocupação da região amazônica de mais de 11 mil anos antes dos tempos atuais (BARRETO; LIMA; BETANCOURT, 2016).

² O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro comenta que existe um desejo na sociedade de que o índio abandone seu “estado indígena”, pensado como primitivo, para tornar-se um “pleno cidadão brasileiro”. No Brasil, isso significa oficializar a marginalização do índio. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p.135-137)

fatores externos a essa estrutura têm colocado estes legados culturais em cheque. Antes, o pote ou a panela, eram feitos para o próprio consumo de alimentos na comunidade; todavia, com o contato com o colonizador, a cerâmica passou também a ser objeto de venda (ALMEIDA, 2003). O modo ocidental de viver e observar o mundo inclui uma ideia de quantificação e monetização, que muitas vezes, não acompanham o real valor-qualidade do objeto.



Figura 1. Artesanato Kariri-Xocó. Foto: Mariana Silva

A comunidade Kariri-Xocó de Porto Real do Colégio situa-se no estado de Alagoas, a 182km da capital Maceió, na região do baixo curso do Rio São Francisco. A comunidade mantém traços de uma cultura ancestral e pré-colonial que embasam e fortalecem a luta pela manutenção da tradição de seu povo, e assim, promovem rituais, adornam-se e, entre outras tantas práticas, fazem cerâmica. A prática cerâmica é realizada majoritariamente por mulheres, que geração após geração, socializam conhecimentos sobre a técnica de manuseio do barro. No entanto, as novas dinâmicas do mercado vêm afetando, largamente, a produção das mulheres Kariri-Xocó. De acordo com Almeida (2003, p.261), novos materiais foram introduzidos no cotidiano doméstico, como o alumínio e o plástico, e assim, muitos cambistas que antes iam à comunidade para comprar cerâmica em larga escala a fim de revender em cidades mais distantes, agora não compram mais. Fica a cargo

das louceiras produzir e escoar o produto, geralmente em cidades próximas, como Arapiraca, São Sebastião, e mesmo Porto Real do Colégio, levando sua produção para o comércio das feiras locais.

As novas dinâmicas em relação à produção de utilitários cerâmicos na comunidade fazem com que os jovens se desinteressem pela manutenção destes saberes, optando por construir e estabelecer outras formas de sustento e renda, como trabalhar fora da aldeia ou estudar. No contexto atual de mundo no qual a comunidade está inserida, a tradição parece deixar de ser uma forma de fornecer sustento para si e para a família.

A comunidade Kariri-Xocó e a socialização dos saberes do barro

A história dos Kariri-Xocó é marcada por muitos conflitos. Sua denominação é bastante recente, decorrente dos casamentos interétnicos que predominaram entre os Kariri e os Xocó, no último século, na área de Porto Real do Colégio, em Alagoas. Segundo Nhenety Kariri-Xocó (FULKAXÓ: SER E VIVER KARIRI-XOCÓ, 2013, pag.21), o povo Kariri, originário desta terra, mantinha relações com diversos outros grupos do baixo São Francisco, como os povos Karapotó, os Pacatuba, os Carnijó, os Pankararu, e finalmente, os Xocó da Ilha de São Pedro - Sergipe. As políticas públicas trouxeram constantes impasses ao povo indígena no território brasileiro e assim, estes povos vêm travando constantes lutas e retomadas de suas terras a fim de constituir um espaço próprio e propício ao seu modo de vida.

O contato com o colonizador entre as etnias que compõe a comunidade Kariri-Xocó é bastante antigo, remontando ainda aos primeiros anos da colonização portuguesa. Tanto a etnia Kariri, que ocupou boa parte do nordeste brasileiro, quanto os Xocó, em ocupações mais isoladas, tiveram um amplo contato e absorção da cultura cristã por meio das missões jesuítas (SIQUEIRA, 1978). O contato com o homem branco motiva uma série de mudanças, até mesmo linguísticas. Reflexo dessas transformações, o objeto utilitário cerâmico desenvolvido pelas mulheres

indígenas passa a ser chamado de “louça”, um nome de origem portuguesa. Consolida-se, assim, a tradição das mulheres louceiras Kariri-Xocó. A produção de cerâmica no contexto da comunidade marca a relação deste povo com o sagrado – fazer cerâmica é trabalho, mas sobretudo, é uma atividade cercada de segredos, mitos e rituais. Segundo o professor Luiz Sávio de Almeida, a cerâmica: “É (...) um dos pontos da base da identidade do grupo, de sua permanência e mesmo persistência, apesar dos grandes impactos provocados pelos brancos.” (2003, p.259), identificando, assim, a importância da cerâmica como ponto fundamental de constituição da cultura Kariri-Xocó.

A oficina de cerâmica das mulheres Kariri-Xocó

O barro é uma condição de vida (ALMEIDA, 2003, p.263). Se por um lado a matéria imprime na prática das mulheres tradições de seu povo, socializadas a partir da relação estreita entre mãe e filha, por outro lado também denota um cotidiano difícil, de muito esforço físico e, especialmente em nossos dias, uma renda bastante baixa. Assim, a tradição vê-se diante de complexas questões contemporâneas que os jovens indígenas enfrentam. Muitos seguem outros caminhos, o que significa se afastar do cotidiano da comunidade, apartando-se cada vez mais da produção cerâmica. Seria possível a manutenção de uma tradição em tempos nos quais sua principal função encontra-se desgastada? Que outras questões hoje aborda a cerâmica Kariri-Xocó, que não apenas a venda?

Chegamos a um ponto chave no qual devemos nos atentar aos modos de socialização desta atividade tradicional deste povo. Assim, também podemos falar em uma prática de educação. A produção de cerâmica no contexto Kariri-Xocó ultrapassa a questão da atividade econômica sendo, igualmente importante, uma prática carregada de tradição, lendas, modos, que se originaram em um tempo incontável e que ainda hoje persiste como produto simbólico e cultural.

Nos primeiros dias de maio de 2017, o grupo Sabuká, responsável pela difusão da cultura Kariri-Xocó para além da comunidade em Alagoas, estava hospedado no Centro Cultural Casarão, em Campinas, São Paulo³. Neste período, o grupo Sabuká ofereceu diversas oficinas e vivências para os visitantes da casa. Uma destas vivências foi a Oficina de Cerâmica com as mulheres Kariri-Xocó. Nesta ocasião, tive a oportunidade de conhecer uma das louceiras que ainda luta pela manutenção da prática da cerâmica pelas mulheres da comunidade.

Neste dia, a proposta era de que os visitantes do Casarão pudessem experimentar como era a modelagem de um pequeno pote ou panela. A organização do evento foi realizada pelo Coletivo Casarão, que também organiza as atividades no Centro Cultural Casarão. Um grupo de quatro mulheres Kariri-Xocó, na faixa de cinquenta anos, se dispôs dentro da grande roda de pessoas que já estava formada desde as primeiras horas daquela tarde de domingo. Havia muita gente interessada em aprender a fazer a modelagem; os olhares eram atentos. Em um primeiro momento, as louceiras chegaram tranquilas, fumando seus cachimbos⁴, e não disseram nenhuma palavra, apenas observaram as pessoas se ajustando na grande roda em torno delas. Após esse momento, apresentaram-se. Cada uma falou um pouco de si e todas enfatizaram que “nasceram e se criaram no barro”.

Meu nome é Valdete, eu faço cerâmica lá em Porto Real do Colégio, na aldeia Kariri-Xocó. Aprendi com a minha avó, minha avó me ensinou a fazer e hoje ainda continuo a fazer. Vou mostrar para vocês aqui como é que eu faço. Nasci, minha mãe me dando de comer do barro. Ainda hoje dou de comer aos meus filhos do barro, ainda continuo trabalhando nisso. Eu vou começar aqui para vocês todos poderem ver, para vocês poderem aprender. (informação verbal)⁵

³ O Centro Cultural Casarão do Barão está localizado em Barão Geraldo, Campinas – São Paulo. É um espaço cultural, de convivência, no qual acontecem oficinas nas diversas linguagens artísticas. Além das oficinas, acontecem espetáculos, exposições, festejos populares e exibição de filmes. É gerido pelo Coletivo Casarão e tem o imóvel cedido pela Secretaria de Cultura de Campinas – São Paulo.

⁴ Entre os povos indígenas, a relação com o fumo, isto é, a fumaça, é de conexão com o sagrado.

⁵ Transcrição da fala de Valdete Silva na abertura da oficina de cerâmica, no Casarão, em maio de 2017.

Valdete sentou-se no chão, deixando o cachimbo de lado. As outras mulheres acompanharam o movimento. Começaram a modelar, sem dar informações prévias. Amassaram o barro, adicionando um pouco de cinzas à massa, e eventualmente faziam algum comentário entre elas. De vez em quando, algum dos participantes da vivência sentava-se próximo às louceiras e perguntava se estava fazendo da maneira correta. Em momentos assim, elas davam alguma dica mais pontual, ou até mesmo um toque de suas mãos na modelagem do participante da oficina. Eram muitas as crianças na roda, e atentas, observavam o modo como as mulheres Kariri-Xocó mexiam no barro, imitando seus movimentos com o punhado de argila que receberam. Às vezes, algumas dessas crianças reclamavam que não estavam conseguindo fazer. Valdete respondia, prontamente: "Pois faça, mulher!", e as crianças comentavam entre si que para fazer um pote tão grande ela já tinha experiência e fazia aquele trabalho há muito tempo. Diziam isso, pois as louceiras haviam trazido um grande pote, já queimado, que estava disposto no meio da roda. As louceiras Kariri-Xocó conservavam uma atitude bem definida, na qual ensinavam a partir da observação. Quando surgia algum lamento mais insistente de um participante, elas apresentavam apenas uma solução para a falta de habilidade: tentar mais vezes, fazer mais vezes e, antes de qualquer coisa, observar o que elas estavam fazendo.



Figura 2. Louceiras Kariri-Xocó modelando. Foto: Mariana A. A. Silva

A oficina durou cerca de três horas, e quase todo o tempo, as mulheres Kariri-Xocó cantaram rojões⁶; e nós, participantes da oficina, éramos incentivados a cantar junto com elas. Ao final, pude realizar uma entrevista com a louceira Valdete Silva, uma das mais antigas na lida do barro e ainda bastante atuante na tradição da cerâmica. Na conversa com Valdete, pude confirmar muitas informações que o professor Luís Sávio de Almeida aponta em seu artigo “As ceramistas indígenas do São Francisco” (2003). Iniciei nossa conversa pedindo a ela que me contasse um pouco sobre como havia aprendido a “mexer com o barro” e sobre as lendas que circulavam em torno da prática:

Ainda me lembro. A minha avó contava, a minha mãe... A gente, quando chegava no barreiro... "olha lá a cobra! Valei-me! Olha a cobra dentro do barreiro!" Aí, às vezes ia um dos filhos, um dos homens na frente, iam com a gente e aí matavam a cobra e tiravam ela de lá. E aí nós ficava tirando o barro, mas só de sentir alguma coisa "ui! meu deus, será que é a cobra?!". Até de noite nós ia tirar barro para fazer pote. Levava o candeeiro para o barreiro. A cobra é guardiã do barro. Eu quis aprender [a fazer cerâmica]. Naquela época, eu e muitas outras mulheres aprendemos. SILVA, Valdete. *Entrevista concedida à Mariana de Araujo Alves da Silva*. Campinas – São Paulo, 07/05/2017.

A fala de Valdete confirma o simbolismo da cobra guardiã do barro, mito presente na cultura de diversas etnias ameríndias, segundo Claude Lévi-Strauss (1986). Perguntei a ela sobre como os jovens da comunidade lidavam com a questão de aprender a trabalhar na atividade cerâmica:

É isso que me dói. Eu tô com sessenta anos e isso dói dentro de mim. O jovem de lá não quer aprender. Lá para cima da minha casa tem quatro "loiceira", comigo, cá embaixo, cinco. Naquele tempo da minha mãe, era muita "loiceira", porque nós sobrevivia só do barro. Nós tinha aqueles cambista para vender, que iam lá e compravam de muito. Esses cambistas todos morreram. E aí os velhos foram se aposentando, foi aparecendo uma "bolsa família", e aí as velhas também foram descansando, e muitas morreram. Morreram quase todas, hoje só tem a segunda remessa de "loiceira": tudo filha, neta, mas muitas não sabem. Hoje elas só querem estudar, só querem estar no celular, então não tem muita. Eu não vejo o interesse delas. Muitos já estão saindo para trabalhar fora da aldeia. Elas não estão se interessando. Agora, eu mesma, fico doente de ter a idade que

⁶ Os rojões são cânticos entoados em momentos de trabalho coletivo nas roças e em situações de mutirão, como por exemplo, para a construção de casas. Por ser um cântico de trabalho, também é entoado pelas mulheres no momento da modelagem dos potes.

eu já tenho e não ter gente para fazer. Eu tenho uma neta e uma filha. Uma neta que convive comigo, filha de Paruanã, que é meu filho. Ela estuda. Mas eu digo para ela: "Mulher, venha fazer pote! Quando eu morrer vocês ficam fazendo!", e ela me responde "Não sei, não, Dé." Aí eu não chamo mais. Mas eu e minhas irmãs todas aprendemos. SILVA, Valdete. *Entrevista concedida à Mariana de Araujo Alves da Silva*. Campinas – São Paulo, 07/05/2017.

Valdete confirma a situação do afastamento dos jovens em relação à prática da cerâmica. Ela fala sobre a situação dos jovens irem trabalhar ou estudar, mas não os julga. Entretanto, demonstra que sente necessidade de que as novas gerações continuem o trabalho que ela e outras mulheres um dia aprenderam com suas mães e avós, para que a tradição não se perca. Pergunto sobre as queimas e o escoamento das louças, isto é, a venda, e ela conta:

Antes eu ia para a plantação, então tinha a época de fazer [cerâmica], mas agora já não vou mais. É assim: quando chega o mês de abril, eu faço. Não é um tempo muito chuvoso. Os [potes] que eu faço no mês de abril, eu queimo. Eles ficam lá e até julho, o povo vai comprando. O povo vai lá na aldeia e compra. Vendo dez, quinze de uma vez. Até que eles terminam. E aí quando chega o mês de outubro para novembro, eu recomeço a fazer. Aí vai gente de São Paulo, de muitos cantos, comprar os potes. Lá [em Porto Real do Colégio, na comunidade Kariri-Xocó] a gente vende muito barato. Já faz uns cinco anos que eu vim para São Paulo. Veio um carro na frente trazendo os potes para o SESC na época do lançamento desse livro [ocasião da exposição do catálogo Fulkaxó - Ser e viver Kariri-Xocó]. Nós viemos e trouxemos: cinco potes e dez painéis. Vendi os potes a setenta reais. Lá, quantos potes eu não vendo com setenta [reais]? O máximo que nós vende os potes lá é a vinte [reais]. SILVA, Valdete. *Entrevista concedida à Mariana de Araujo Alves da Silva*. Campinas – São Paulo, 07/05/2017.

Na fala de Valdete, é possível observar as enormes mudanças pelas quais a prática da cerâmica utilitária na comunidade Kariri-Xocó vem passando. As questões apontadas pelo professor Almeida em 2003, ainda hoje persistem. A demanda pela compra das cerâmicas utilitárias na região onde a comunidade está inserida caiu muito. Segundo Valdete, porque muitos cambistas que realizavam essa grande compra no passado, já morreram. No entanto, podemos observar que a própria dinâmica do mercado, com a utilização do alumínio e do plástico tornaram-se fortes concorrentes à utilização do utilitário de barro no cotidiano. A prática do cambista ou atravessador, pessoa que compra em grande quantidade com o produtor para realizar a revenda, deixa de ter importância, já que não há mais demanda pelos

potes e panelas das louceiras em larga escala. Valdete também fala sobre o desinteresse dos mais jovens pelo aprendizado dos saberes cerâmicos, e utiliza o exemplo de sua neta para enfatizar o quanto o jovem indígena hoje se relaciona com atividades que surgem como uma demanda externa à comunidade.

A socialização do conhecimento como possibilidade de manutenção da tradição cerâmica das mulheres Kariri-Xocó

Ao observarmos a situação dos povos indígenas no Brasil atual, percebemos o quanto são necessárias políticas indigenistas eficientes de proteção a comunidades, isoladas ou não, e demarcação de territórios ameaçados pelo avanço do agronegócio⁷. Em relação à comunidade Kariri-Xocó, sua grande questão está na demarcação de sua terra, às margens da porção baixa do rio São Francisco, que há anos sofre mudanças em decorrência dos projetos de transposição de suas águas⁸. São tantas ameaças externas, que muitas vezes, aquilo que forma uma comunidade, como a sua questão cultural, acaba sendo ignorado, pois existem questões mais “urgentes” a serem analisadas.

⁷ O governo brasileiro tem sido cobrado por órgãos internacionais, como a ONU, para demarcar terras indígenas e fortalecer a FUNAI – Fundação Nacional do Índio. O que tem sido visto são os cortes orçamentários feitos pelo governo ao órgão, gerando esvaziamento de discussões. O avanço do agronegócio é resultado do alinhamento de intenções governamentais e os interesses econômicos da bancada ruralista, os quais permitem o avanço das atividades agropecuárias sobre as terras indígenas que deveriam ser demarcadas.

⁸ O projeto de transposição das águas do Rio São Francisco tem o objetivo de direcionar parte das águas do rio para o semiárido nordestino. O projeto está em andamento, sob a responsabilidade da federação. Suas obras tiveram início em 2007, mas a ideia da transposição é datada do Brasil imperial. Prevê-se o desvio de 1% a 3% das águas do São Francisco para abastecer rios temporários e açudes que secam durante o período de estiagem contando, para isso, com a construção de mais de 700 quilômetros de canais que farão o desvio do volume. A obra está dividida em dois grandes eixos: o eixo Norte se encarrega de captar as águas em Cabrobó/PE e levá-las ao sertão de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte; já o eixo Leste, realiza a captação das águas em Floresta/PE, buscando beneficiar áreas em Pernambuco e na Paraíba. Fonte: <http://www.cartaeducacao.com.br/reportagens/entenda-a-transposicao-do-rio-sao-francisco/> com acesso em 20 de maio de 2017.

A cultura de um povo não pode ser deixada de lado, pois faz parte da formação da visão de mundo deste grupo, e consiste o que ele é e como atua na sociedade. O processo de aculturação dos povos indígenas teve início nos primeiros contatos com os colonizadores europeus e, a partir daí muitas práticas, saberes e histórias que constituem estes povos desde seus primórdios foram suprimidos. Para a comunidade Kariri-Xocó de Alagoas, a cerâmica é algo muito antigo, impossível de datar, e é exatamente esta antiguidade que une o povo em torno desta prática: identificam a necessidade de perpetuar esses saberes. De acordo com Hannah Arendt:

A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior. (ARENDR, 1968, p.261)

Sob o viés antropológico, Cristiana Barreto (2013) atualiza a questão levantada por Hannah Arendt, quando critica a “arqueologia de contrato”, isto é, o tratamento mercadológico que é dado à herança arqueológica. Cristiana aponta casos no Pará e no Amapá nos quais o conhecimento arqueológico foi utilizado pelas comunidades locais para a produção de artesanato e souvenirs, indicando que esta pode ser uma boa iniciativa, uma vez que pensada a fim de possibilitar que a comunidade resgate seus saberes e técnicas ancestrais. Todavia, ela alerta sobre os processos de reapropriação, pois há o perigo de tornar o conhecimento e a cultura meros produtos arqueológicos, conferindo significados estranhos ao que foi construído por seu grupo de origem.

A situação que a cerâmica das mulheres louceiras Kariri-Xocó atravessa necessita um olhar cuidadoso. Embora esta prática cultural tenha se tornado essencialmente mercadológica, existe em seu cerne algo de sagrado, identificado pela comunidade como um elemento de sua criação e união, e especialmente entre as mulheres, são saberes socializados de uma geração a outra, são segredos da educação indígena. É necessária uma percepção porosa em relação a esta questão,

a fim de apreender qualidades estéticas destes objetos utilitários que ao longo dos últimos anos deixaram de ser símbolos culturais para ser mera mercadoria. Esta prática cultural foi suprimida a ponto de tornar-se quase somente um objeto monetizado. Observar os processos de socialização dos saberes cerâmicos, nas narrativas construídas pelas louceiras e pelo povo Kariri-Xocó, é uma maneira de reavivar um olhar sobre estes objetos de barro. Além disso, nos oferece a possibilidade de pensar novas formas de educação em tempos nos quais vivemos tanto desgaste em relação aos nossos modelos educacionais. O jovem indígena sai cada vez mais da comunidade para estudar e trabalhar, pois deseja instrumentalizar-se para reconquistar sua terra e sua cultura, a fim de garantir direitos básicos aos seus parentes sucessores. O que nós, não indígenas podemos aprender com os indígenas? A educação ocidental tem muitas divisões, subdivisões, caixas e modelos que não se encontram e dificultam a formação de um pensamento de fato global e interligado. Os povos indígenas pensam a realidade como sendo, ao mesmo tempo, cultural, histórica, mítica, cósmica (KRENAK, 2015, p.152). Assim, a cooperação é uma característica forte desta visão de mundo e um objeto de uso cotidiano também é um objeto de arte, pois não existe segregação de uma área ou de outra. Por isso também, a atividade cerâmica é uma atividade de educação, permeada por símbolos criados e mantidos por esse povo. Assim, ele poderá observar o que é produzido por sua comunidade e pensar, ele próprio, novos caminhos que valorizem sua tradição e cultura, resgatando o que o constitui como indígena Kariri-Xocó.

Na comunidade Kariri-Xocó, em Alagoas, tem surgido propostas de valorização da cultura e tradição de seu povo. A Escola Estadual Indígena Pajé Francisco Queiroz Suíra, desenvolve o projeto “A resistência do povo Kariri-Xocó”⁹, no qual há uma mostra de artesanatos, comidas típicas, cantos, danças e cerâmicas

⁹ Matéria publicada em: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/4218-kariri-xoco-desenvolvem-projeto-educacional-para-preservar-historia-e-cultura> com acesso em 20 de maio de 2017.

da comunidade. O projeto também trabalha o tema do uso das ervas medicinais. A escola atende crianças da educação infantil e do primeiro ciclo do ensino fundamental. Um dos focos do projeto é integrar a comunidade indígena aos não indígenas, de maneira a promover a valorização da cultura dos povos originários. O projeto surgiu da própria necessidade da comunidade e é desenvolvido por ela própria. Desse modo, as crianças e os adultos envolvidos nesta iniciativa têm a oportunidade de rever elementos de sua comunidade de maneira crítica, e pensar, entre eles, os caminhos possíveis de preservação de sua memória.



Figura 3. A louceira Valdete modelando pequenos potes e panelas. Foto: Mariana Silva

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luiz Sávio de. As ceramistas indígenas do São Francisco. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.17, n. 49, p.255-270, dez. 2003.

ARENDR, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Debates).

BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena Pinto; BETANCOURT, Carla Jaimes (Org.). *Cerâmicas arqueológicas na Amazônia: rumo a uma nova síntese*. Belém: Iphan: Ministério da Cultura, 2016.

FULKAXÓ: SER E VIVER KARIRI-XOCÓ. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. 159p. Catálogo de exposição, maio 2013, Serviço Social do Comércio.

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. *Ailton Krenak – Encontros*. Organização Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SILVA, Valdete. Entrevista concedida a Mariana de Araujo Alves da Silva. 07 de maio de 2017. Campinas. Registro em áudio. Centro Cultural Casarão do Barão.

SIQUEIRA, João Baptista. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: *Darcy Ribeiro – Encontros*. Apresentação Guilherme Zarovs. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.130-161.

Mariana de Araujo Alves da Silva

Licenciada em Artes Visuais pelo IA/UNESP, atualmente é Mestranda no PPGArtes da mesma universidade. Tem desenvolvido pesquisas no encontro das áreas de arte, educação e cerâmica. Participa do Grupo de Pesquisa Panorama da Cerâmica Latino-Americana - tradicional e contemporânea - IA/UNESP/Cnpq desde 2016. E-mail: mariaraujoas@gmail.com

VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS EM COMUNIDADES ARTESANAIS TRADICIONAIS: PESQUISA EM CURSO

Jonathan Gurgel de Lima
Universidade de São Paulo – jonathangurgel@usp.br

RESUMO

O presente trabalho apresenta um percurso inicial de pesquisa em arte que propõe discutir experiências criadoras associadas a um caminho alternativo de aprendizado de novas técnicas e uma busca pessoal de amadurecimento de expressão artística. Nesse sentido, serão realizadas vivências em quatro comunidades de artesanato tradicional brasileiras, no intuito de estabelecer relações de trocas de conhecimentos entre artista e artistas artesãos. Nesse contexto, ressaltar as possibilidades desse processo e suas implicações nos agentes que irão compor a dinâmica da pesquisa. Esse artigo trata, portanto, da gênese dessa pesquisa, contemplando uma vivência juntamente a uma associação de artesãos do agreste pernambucano e apontando alguns dos pressupostos que movem essa investigação.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Produção artística contemporânea. Comunidades artesanais. Artista.

ABSTRACT

This paper presents an initial course of research in art that proposes to discuss creative experiences associated to an alternative way of learning new techniques and a personal search for maturation of artistic expression. In this sense, experiences will be realized in four communities of traditional Brazilian crafts, in order to establish relations of exchange of knowledge between artist and artisan artists. In this context, we highlight the possibilities of this process and its implications on the agents that will compose the research dynamics. This article, therefore, deals with the genesis of this research, contemplating an experience together with an association of artisans from the rural state of Pernambuco and pointing out some of the assumptions that moves this investigation.

KEYWORDS

Art. Contemporary artistic production. Communities of craft artists. Artist.

1. Introdução

O presente trabalho propõe reflexões confluentes à formação do artista contemporâneo, bem como ao próprio processo de criação em arte. Contempla possíveis diálogos entre a produção artística e a sociedade. Abordando o conhecimento advindo da experiência vivida, pretende-se investigar as possibilidades de um experimento artístico junto a comunidades criativas que

margeiam o circuito cultural institucionalizado¹ das artes, podendo essa dinâmica estabelecer campo para o intercâmbio de saberes.

Essa pesquisa configura uma etapa mais avançada de um projeto iniciado durante o mestrado². Ao pesquisar questões relevantes ao desenvolvimento de práticas criativas, com foco no ensino do design de vestuário, percebi e ressaltar a importância de experiências que associam ação, técnica, intuição e percepção. Essa combinação de fatores, em relação, impulsiona o conhecimento criador.

2. Situando o fenômeno: vivência em Passira

Interessado em explorar essas qualidades criativas imanentes ao ser humano, me voluntariei em 2014, ano de conclusão do mestrado, para um projeto de capacitação em design de vestuário juntamente a Associação de Mulheres Artesãs de Passira³ (AMAP). Neste trabalho me foi dado o desígnio de realizar, ao longo de uma semana, workshops de criação em *moulage*⁴ e desenvolver, em colaboração com as artesãs, desenhos para novos bordados. Essa segunda tarefa, em especial, compõe uma vivência importante das raízes desse projeto de doutoramento. A dinâmica de trabalho foi estabelecida a partir da demanda das bordadeiras que, no geral habituadas a copiarem sempre os mesmos desenhos umas das outras, não se sentiam a vontade para criar os seus próprios esboços em tão pouco tempo que tínhamos para o projeto. Nesse sentido, os desenhos feitos por mim e escolhidos pelo grupo eram transformados em gabaritos perfurados para serem transpostos com anil para os tecidos a serem bordados, técnica tradicional empregada pelas artesãs (figura 1).

¹ Museus, galerias e Universidades.

² Dissertação “O uso da *moulage* como ferramenta pedagógica no ensino do design de vestuário”, defendida em 2014 pelo programa de Têxtil e Moda da USP.

³ Cidade do agreste pernambucano, característica pela tradição do bordado manual.

⁴ A *moulage*, *draping* ou modelagem tridimensional consiste em uma técnica especial usada para a concepção e o desenvolvimento de artigos de vestuário a partir do trabalho do tecido em plataforma de três dimensões. Essa técnica possibilita uma melhor visualização da peça em sua totalidade - altura, largura e profundidade - no processo de construção dos moldes, criados diretamente sobre manequins que imitam a silhueta humana.



Figuras 1: Mãos de Dona Lúcia⁵ aplicando anil sobre o gabarito.
Fonte: Acervo próprio, 2014.

Objetivando que as artesãs se apropriassem de maneira particular dos desenhos traçados por mim, incentivamos a combinarem os muitos pontos tradicionais da localidade na execução dos bordados, escolherem as técnicas e cores a serem aplicadas, tornando possíveis diversos resultados a partir de um único esboço (figuras 2 e 3).



Figuras 2 e 3: Dorinha segurando os próprios trabalhos.
Fonte: Acervo próprio, 2014.

Além disso, observou-se que, a partir do incentivo das oficinas⁶, algumas artesãs experimentaram aventurar-se na criação dos próprios desenhos (figuras 4 e

⁵ Optei por usar os nomes sociais dos artesãos quando necessitar fazer referência aos mesmos.

5), resultado fundamental para a manutenção do projeto pela própria comunidade. No entanto, tão importante quanto verificar a boa resposta por parte das artesãs, foi constatar o relevo dessa experiência em meu próprio trabalho artístico. Essa vivência refletiu-se no desejo de aplicar as técnicas apreendidas na localidade visitada, levando-me a desenvolver uma série de bordados de observação da figura humana (figuras 6 e 7), desenhando diretamente com agulha e linha. Esse experimento possibilitou uma ampliação de horizontes e, por consequência, despertou a curiosidade por situar o fenômeno deflagrado em meu processo criativo. Foi dessa maneira que a pesquisa encaminhou-se para o presente trabalho de doutorado: a vivência em Passira configurou uma síntese do encontro do percurso acadêmico com minha investigação em arte.



Figura 4: Bordado criado pela Vanir.
Fonte: Acervo próprio, 2014.



Figura 5: Bordado criado pela Dona Lúcia.
Fonte: Acervo próprio, 2014.



Figura 6: Bordados de observação.
Fonte: Acervo próprio, 2015.



Figura 7: Bordados de observação.
Fonte: Acervo próprio, 2015.

⁶ O projeto em Passira ainda está ativo e pode ser acompanhado no site <<http://www.bordadosdepassira.com.br>> , acesso em 12 de abril de 2016.

É, portanto, partindo desse relato de experiência que me proponho investigar o processo de imersão em comunidades artesanais tradicionais⁷, como oportunidade de apreender e transmitir conhecimento. Com base na produção de arte contemporânea, pretende-se defender esse trabalho como uma produção artística implicada, integrando projeto, ação, percepção e expressão: o movimento impulsionado pela intenção de investigar e assimilar novas técnicas irá nutrir a pesquisa acadêmica e apontar o norte do percurso associado à experiência. O fenômeno criativo deflagrado irá descrever um caminho de investigação possível onde a potencialidade de agregar conhecimento está atrelada a uma produção em arte. Nesse cenário, apontam-se alguns pressupostos a serem verificados em curso:

- Que essas comunidades possam funcionar como um caminho alternativo na formação do artista, possibilitando aprender técnicas e explorar novas linguagens;
- Que a dinâmica do trabalho gere oportunidades de discutir e refletir arte junto a comunidades afastadas dos grandes centros urbanos;
- Que produções colaborativas resultem dessa relação entre artista e comunidade;
- Que as experiências motivem questões sobre os espaços da arte na contemporaneidade;
- Que essas vivências proporcionem reflexões sobre possíveis implicações dessas dinâmicas na qualidade de vida das comunidades.

3. A fuga como meio de investigação artística

Artistas e intelectuais, em geral seres humanos menos afeitos a conformidade das coisas impostas pelo *status quo* vigente, comumente recorrem a fuga como meio de encontrar a si mesmos. Ao longo da história da arte, podemos citar inúmeros artistas que experimentaram um certo avanço expressivo ao deflagrarem-se em novos ares, luzes, cores, culturas ou, até mesmo, o próprio

⁷ Comunidades tradicionais possuem a característica de transmitir seus valores e conhecimentos de geração em geração, ensinar faz parte cultura local .

isolamento, a exemplo de Van Gogh (Arles), Klee (Tunísia), Gauguin (Taiti), El Greco (Toledo) e Cézanne (Aix). Nesse sentido, Mills comenta:

Todo mundo com alguma vivacidade se entrega a muitas fugas, e está continuamente planejando futuras fugas, com as quais espera aprender alguma coisa sobre si mesmo e sobre o mundo. Pois o que é importante nas fugas não é evitá-las (ou continuaríamos sendo sempre um de nossos velhos eus), mas escolhê-las com cuidado e usá-las bem. (MILLS, 2009:92)

Esse caminho aparentemente instintivo passou a ser empregado de maneira racional e como parte do processo criativo de artistas contemporâneos, seja na busca por novas inspirações, produzirem algo fora de seus ambientes comuns afetados por aquilo que os cercam, ou por que os seus projetos estão diretamente ligados às localidades relacionadas. Este último caso é comum estar vinculado a produções de trabalhos com o intuito de fomentar discussões a respeito de temas associados a minorias sociais. Nomeada de arte engajada por alguns críticos ou pelos próprios artistas, esses trabalhos costumam ter o objetivo de gerar implicações positivas no local da ação. Para citar dois exemplos mais conhecidos: Ai Weiwei (Sunflower Seeds) e Vik Muniz (Lixo Extraordinário). Compreendo esses processos criativos atrelados a deslocamentos, itinerâncias, vivências que se tecem concomitantemente ao projeto do artista, como práticas que configuram um fazer imbuído da necessidade da experiência profunda do fenômeno criador, imerso em um ambiente propício à formulação de novas questões e percepções do mundo.

Em 2013, tive a oportunidade de conhecer o trabalho da artista Mônica Nador (Brasil), que apresentou na ocasião do II Simpósio Internacional “Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais”⁸, o projeto de arte que ela estabelece numa comunidade da periferia de São Paulo, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC)⁹. Tendo como motivação o potencial de transformação da paisagem local por meio da arte e os impactos desse trabalho na relação dos moradores com o espaço e a cultura que os cerca, Nador desenvolve um projeto artístico em que o diálogo consiste em força criativa dentro de um processo

⁸ Ocorrido no ano de 2013 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

⁹ Site institucional do projeto : <[http:// www.jamac.org.br](http://www.jamac.org.br)>, acesso em 03 de maio de 2016.

colaborativo, que propõe para além dos resultados estéticos: uma vivência. Nador (2013) reclama em seu discurso um papel mais ativo do artista dentro da sociedade, crendo no potencial educador e libertador do diálogo com a arte. O modelo de trabalho dessa artista é referenciado nessa pesquisa por agregar em termos de ação e produção implicada à uma determinada comunidade. Vivemos um momento em que a arte transita por diferentes possibilidades, proporcionando diálogos e processos complexos, interdisciplinares, não lineares, mas que designam um propósito firme do artista: não se trata de um sobrevôo sem rumo, mas de traçar o próprio caminho.

O diálogo é, portanto, o indispensável caminho (...) não somente nas questões vitais para nossa ordenação política, mas em todos os sentidos do nosso ser. Somente pela virtude da crença, contudo, tem o diálogo estímulo e significação: pela crença no homem e nas suas possibilidades, pela crença de que somente chego a ser eu mesmo quando os demais também cheguem a ser eles mesmos. (FREIRE, 1967:107)

Nesse trecho de *Educação como Prática da Liberdade*(1967), Paulo Freire cita o filósofo e psiquiatra Karl Jasper¹⁰. Tomo-a emprestado com o intuito de afirmar minha filiação ao legado desse educador brasileiro, mas também por nela encontrar-se um pensamento norteador desse projeto, que propõe diálogos através da arte e do fazer manual, experiências livres implicadas da necessidade de conhecer o outro e a si mesmo por meio delas.

Esse *indispensável caminho* levou, portanto, à escolha de comunidades de artesanato tradicional como destino das vivências artísticas. Essas comunidades associam uma série de potencialidades que confluem com a proposta aqui apresentada, como a especialização técnica, a característica intrínseca de passarem o conhecimento através das gerações e trabalharem com materiais abundantes na localidade. Mills (2009:59) comenta que “o modo como o artesão ganha seu sustento determina e impregna todo o seu modo de vida”. Portanto, esse movimento

¹⁰ Referência ao livro “Razão e anti-razão do nosso tempo” (JASPER, Karl).

proposto tratará não só de um aprendizado técnico, mas de uma imersão em um modo de vida totalmente implicado pelo trabalho artesanal.

4. Conclusão parcial: reflexão sobre o caminho escolhido

Mário de Andrade, em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, na Universidade do Distrito Federal (1938), afirmou:

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. (ANDRADE, 1938)

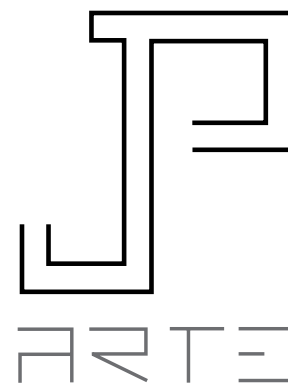
Concordando com a afirmação de Andrade, esse projeto pretende ir ao encontro dos artistas artesãos brasileiros e enaltecer suas qualidades, bem como sua generosa capacidade de passar o conhecimento que aprimoraram ao longo de gerações. Somo a isso a crença pessoal de que, para além das técnicas manuais, esses mestres podem nos ensinar muito daquilo que Andrade se refere como *verdade interior*.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. O artista e o artesão. In: O baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 9-33).
- FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1967.
- NADOR, Mônica. Arte para o Brasil. In: ARANHA, Carmen; CANTON, K. (Org.). Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais, 2, 2013. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2013.
- MILLS, C. Wright. Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Jonathan Gurgel de Lima

Artista e doutorando pelo programa de Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



MESA 02
POÉTICA / TÉCNICA / TECNOLOGIA

Rodrigo Dorta
UNESP

GAMEARTE: MODIFICAÇÕES
POLÍTICAS

Klesley Bueno Brandão e
Paulo Adriano Ronqui
UNICAMP

A SUÍTE BRASIL DO SEU ZÉ:
UMA ANÁLISE DE IDIOMATISMO
TÉCNICO/INSTRUMENTAL

Vanessa Pereira do Nascimento
UNESP

MOSTRA DE ANIMAÇÕES LIVRES
EM 3D

Lucas Pretti
UNESP

O COMUM NAS ARTES: ELEMENTOS
PARA NOVAS POÉTICAS

Éder Rodrigues
UFMG

POÉTICAS DO SENSÍVEL:
DRAMATURGIAS DE AÇÃO SENSÍVEL
NO TEATRO LATINO-AMERICANO

GAMEARTE : MODIFICAÇÕES POLITICAS

Rodrigo Dorta Marques
UNESP – rodrigodorta@gmail.com

RESUMO

O presente artigo pretende abordar uma amostra da produção de Gamearte na arte contemporânea. O Game se apresenta como um fenômeno dentro do contexto midiático do entretenimento. Os artistas aproveitam suas tecnologias e especificidades para desenvolver trabalhos. Focando em práticas de apropriação e uma relação com poéticas políticas, este artigo pretende trazer uma amostra de produção, sobre suas poéticas e especificidades a partir das questões de valores que os próprios Games apresentam e das políticas da tecnologia como um todo.

PALAVRAS-CHAVE

Gamearte. Game. Arte-Tecnologia. Poéticas Política.

ABSTRACT

This article proposes to approach Gameart in contemporary art through a sample of the production. The Game presents itself as a contemporary phenomenon in the entertainment medium. Artists leverage the technologies and unique characteristics of the language to create and modify works with expressive poetics. Focusing in poetics of appropriation and the politics of technology, we propose a reflexive look about the politics of technologies and the use through appropriation of the uniqueness of the Game language.

KEYWORDS

Gameart. Game. Art-Technology. Politic Poetics.

1. Introdução

Na arte contemporânea os campos de atuação e a pluralidade da produção refletem o estado de diversidade das interpretações de mundo da sociedade atual. Entre estes campos há a Arte-Tecnologia, que propõe a interdisciplinaridade de produção artística entre ciência e tecnologia. A Arte-Tecnologia trabalha com diversos suportes, geralmente são interativos. Esse tipo de produção artística se caracteriza pela utilização de conhecimento técnico e teórico dos desenvolvimentos das ciências duras, de seus desdobramentos tecnológicos, para desenvolver poéticas e criar obras de arte com teorias da ciência e a tecnologia. Como uma das mais populares linguagens interativas o Game¹ se destaca por sua ampla presença,

¹ A palavra Game aqui se refere ao game comercial. Game (inglês) traduz para Jogo (português), para fins de padronização do projeto, me refiro a Game quando quero indicar qualquer jogo digital comercial.

em vários formatos e plataformas, como celulares “*smartphones*”, consoles de mesa e portáteis - dedicados para Games - e em computadores pessoais.

O jogo eletrônico ² é um dos pilares culturais do entretenimento, já documentado por acadêmicos e teóricos de mídia. Surge em universidades e institutos de pesquisa, como desdobramentos de pesquisas em informática em meados dos anos 1950 encontram popularidade na sociedade por volta de 1980.

Lucia Santaella (e Mirna Feitoza), em 2009, organiza o livro ‘Mapa do Jogo: A diversidade cultural dos games’ uma coletânea de artigos que buscam contextualizar e discutir os jogos eletrônicos na sociedade atual e no campo artístico. Em seu texto de apresentação, Santaella nos descreve o seu alcance:

[...]Para se ter uma idéia do papel que os games está desempenhando na cultura humana neste início de terceiro milênio, basta repetir o que vem sendo reiteradamente alardeado, a saber, que a movimentação financeira de sua indústria bélica e a automobilística. Disso, pode-se supor que os games são os grandes estimuladores e responsáveis pelo avanço tecnológico da indústria do entretenimento, aproveitando-se das pesquisas de ponta, ao mesmo tempo em que as disponibilizaram em larga escala e com grande rapidez. [...] (SANTAELLA, FEITOZA, 2009, p.X)

Dentro do universo midiático do entretenimento, os Games se diferenciam pelas especificidades da sua linguagem, destacando-se a interatividade. Ainda que passível sua presença em linguagens digitais no geral, no Game está como principal característica. Entre as possibilidades de suportes da Arte-Tecnologia, artistas encontram no Game uma forma acessível, novas formas de exploração de conceitos sensíveis e estéticos. A relação entre os games e o universo da Arte acontece de duas formas. A primeira através dos aspectos estéticos existentes nos jogos de entretenimento, como o enredo, cenários e música. A segunda é o uso da linguagem e estrutura do jogo de entretenimento pelas artes, em um campo denominado de Gamearte.

A existência de jogos eletrônicos no ambiente artístico é relativamente recente, apesar disso, contamos com uma produção representativa. Artistas das novas mídias se utilizaram dos Games como suporte artístico para o

² Jogo eletrônico se refere a qualquer jogo que utilize um aparato informático para ser jogado. Enquandra-se aqui todo tipo de jogo digital.

desenvolvimento de trabalhos em Gamearte. Para uma geração que cresceu convivendo com ambientes virtuais interativos, sejam eles jogos eletrônicos, interfaces computacionais ou experiências de hipermídia, entendemos a naturalidade da utilização destas linguagens para produções artísticas.

2. Jogo, Game ou Gamearte?

A terminologia acerca da produção digital dos jogos eletrônicos pode parecer um pouco confusa de início. Afinal, não há uma padronização sobre o léxico referente a essa produção. Muitos termos em inglês se estabelecem como neologismos no Brasil, por exemplo, ‘*videogames*’ que podem definir tanto o aparelho *hardware* que executa o programa, como o jogo eletrônico em si, o *software*.

Apresento aqui, a fim de estabelecer uma base para entendimento deste artigo, breves definições da terminologia utilizada. A palavra Game aqui se refere ao game comercial, Game (Inglês) é traduzida para Jogo (Português). Aqui refiro a Game quando quero indiciar qualquer jogo digital comercial, que se apresenta como produto de entretenimento para o mercado. O termo jogo eletrônico se refere a qualquer jogo que utilize um aparato informático para ser executado, em caráter geral. Já para a definição de Gamearte, utilizo a terminologia segundo Suzete Venturelli (e Mario Maciel) em ‘Imagem Interativa’, citando a dissertação de mestrado de Anelise Witt:

[...]No campo da arte e tecnologia, os games, segundo Suzete Venturelli (2008), são chamados de gameartes e buscam outra experiência, distinta de seus equivalentes comerciais. Os gameartes estão interessados na poeticidade e não em vitória ou derrota.[...]
(WITT apud VENTURELLI, 2014, p. 29)

Este breve esclarecimento não tem como intenção uma classificação precisa ou discussão sobre as terminologias utilizadas, somente definir uma base para melhor entendimento do artigo, citando a produção de conhecimento já existente sobre o tema.

Ao realizar um levantamento quantitativo da produção de Gamearte na produção recente, podemos detectar grande número de trabalhos que se utilizam de modificações de jogos como forma de construção de obras de Gamearte. O coletivo

JODI, já em 1992, desenvolvia modificações para jogos. A obra “SOD” (1992) que consiste em uma modificação do jogo “*Wolfenstein 3D*”³ (ID Software, 1991), que consiste em modificar os corredores do castelo nazista em que o jogo se ambienta e os soldados fardados, oponentes do jogador, por abstrações gráficas e explorando os padrões tridimensionais que o motor gráfico do jogo proporciona. Outro exemplo é *Velvet-strike* (2002), de Anne-Marie Schleiner, uma modificação do popular jogo de tiro *Counter-Strike* (Valve, 2000), apropriada da mecânica⁴ de ‘grafite’ inclusa no popular jogo multi-jogador, para incluir mensagens subversivas e anti-guerra dentro das partidas do jogo, que tem como tema o confronto entre policiais e terroristas. Trabalhos como “[domestic]” (2003) de Mary Flanagan, “Super Mario Clouds” (2002) de Cory Arcangel, e “*Dialogue 3D*” (2017) de Ramsey Nassar que também utilizam este tipo de modificação como forma de criar trabalhos artísticos. Estes trabalhos serão discutidos a fundo neste artigo.

Estas modificações de jogos comerciais, *Mods* como são habitualmente chamados pelas comunidades de jogadores, utilizam produtos comerciais já existentes, e modificam regras, valores e mesmo a forma para criar algo novo, neste caso, trabalhos artísticos. Assim como “*Machinima*”⁵, também é uma classificação de uma categoria de produção. Com as novas tecnologias, e a experimentação com estas tecnologias, típicos da indústria dos Games (NESTERIUK, 2009), a modificação se mostra como uma forma de se apropriar destes *softwares* sem a necessidade de desenvolver um Game do zero, que é um *software* complexo e necessita de profissionais de diversas áreas para ser produzido. Potencializando as poéticas, reconhecendo o produto original e apropriando e subvertendo o Game para desenvolver um objeto de arte.

3 Devido à falta de uma padronização para a referência de Games dentro da ABNT, utilizo aqui um modelo simplificado e adaptado, tendo como referência o modelo utilizado na dissertação de mestrado de Thais Weiller “Game Design Inteligente: Elementos de design de vídeo game, como funcionam e como utilizá-los dentro e fora de jogos”. Ex: “Nome do Game” (Ano, Desenvolvedor).

⁴ “Mecânica” dentro da terminologia do Design de Games se refere a ações possíveis que jogador pode atuar dentro do mundo do Game.

⁵ Partindo da etimologia da palavra em inglês “machine” com “animation” temos “machine animation”. Traduzindo para o português algo como “animação de (da) máquina”. Refere-se à prática de animar através de softwares, mais comumente referente à animação produzida através de games, subvertendo seus sistemas para tal fim.

3. Código Aberto, ferramentas de edição e engenharia reversa

Ao adentrarmos no histórico do processo de criação de alguns Gameartes, observamos uma recorrência nos jogos que foram utilizados para a criação dessas obras. Em *SOD* e *Dialogue 3D* o Game utilizado é *Wolfeinstein 3D*, na obra *Velvet-Strike* o Game modificado é *Counter-Strike* e Mary Flanagan em *[Domestic]* utiliza o Game *Unreal Tournament 2003* (EPIC, 2002) como base para suas modificações.

Algumas características nos chamam a atenção: são populares entre os consumidores (KONNIKOVA, 2013), contém tecnologia de ponta na representação de ambientes virtuais, e são destaques tecnológicos das respectivas épocas em que foram desenvolvidos. Apesar de serem Games comerciais, estarem protegidos pelas leis de propriedade intelectual, são populares para modificações e até mesmo encorajados por alguns desenvolvedores. Estes Games dividem uma linhagem de desenvolvedores e iterações de tecnologia ⁶, o Game sendo um produto de mercado, naturalmente competem quando contém as mesmas definições. Uma característica marcante destes Games é sua propensão de divulgação pública do código base após um período de tempo (“*sourcecode*”). Isto os torna *opensource*, como ocorreu no caso de *Wolfenstein 3D*. Já *Unreal Tournament 2003* e *Half-Life* (Valve, 1998) dispõem de ferramentas de modificação disponibilizadas pelos próprios desenvolvedores, indicando um encorajamento para sua modificação. Como indica este texto de Tilman Baumgärtel, professor em teoria das mídias na Universidade de Ciências Aplicadas de Mainz:

De regra, os fãs se contentaram com <novas decorações> de estruturas existentes, enquanto os artistas desenvolveram várias mudanças drásticas, que levavam os games a total desfiguração, os tornando injogáveis. Enquanto isso os infames <games de tiro>, isso é, os chamados <games de tiro em primeira pessoa> disponibilizavam ferramentas capazes de desenvolver espaços tridimensionais, os chamados <editores de níveis> para a disposição dos usuários. Utilizando estes programas, os jogadores podem criar seus próprios <níveis> usando destas modificações como um

⁶Gráfico ilustrativo sobre a linhagem tecnológica dos jogos de tiro, criação colaborativa. Disponível em : << <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b8/FPSCChart.svg>>> Acessado em 01/05/2017.

método de manterem os jogadores engajados por mais tempo em um único game. (BAUMGÄRTEL, 2004, tradução nossa.⁷)

Este histórico e ferramentas disponíveis os tornam atraentes e acessíveis ao desenvolvimento de modificações de qualquer tipo, incluindo para o desenvolvimento de Gamearte. O Game *Counter-Strike* que é a base para o Gamearte “*Velvet Strike*” é em si um *Mod* desenvolvido por fãs do Game *Half-Life*. A obra é, então, um *Mod (Velvet-Strike)* que subverte outro *Mod (Counter Strike)*. A situação toda só é possível pela utilização de ferramentas desenvolvidas pelos produtores do Game base, *Half-Life*. Segundo a Artista:

[...]A artista Annemarie Schleiner escreve: da mesma forma que o MC de rap que utiliza do samplear, os hackers de games operam como hackers culturais que manipulam estruturas tecno –semióticas para fins alternativos do que foram programados, ou como descrito pelo artista Brett Stalbaum, “aquele que se infiltra em sistemas culturais e os forçam a fazer coisas que eles nunca foram projetados para fazer”[...]. (BAUMGÄRTEL apud SCHLEINER, STALBAUM, 2004, tradução nossa.⁸)

A história dos *Mods* de certa forma começa logo quando os primeiros jogos eletrônicos foram desenvolvidos (PEPE, 2017). Porém, como produtos digitais comercializados, são protegidos por seus desenvolvedores e distribuidores sob o conjunto de leis que resguardam propriedade intelectual. A venda e consumo de *Software* trabalha em um conjunto de disposições legais as quais definem sua compra e uso como uma licença de uso, ou seja, ao comprar um software (no caso, um Game), o usuário obtém somente o direito para o uso, e não tem, legalmente, o direito de modificá-lo, ou exibi-lo em espaços públicos entre outras restrições. Ou seja, quando o artista o modifica, já está subvertendo seu uso previsto, e no processo, infringindo leis.

⁷ Texto original “As a rule, fans contented themselves with ⟨new decorations⟩ of existing structures, whereas artists carried out very many far-reaching changes, some of which led to the games becoming completely unplayable. Meanwhile, even the notorious ⟨Shooter games,⟩ that is, the so-called ⟨first person Shooters,⟩ put programs capable of developing three-dimensional spaces—the so-called ⟨level editors⟩—at the disposal of their users. Using these programs, the players could create their own ⟨levels,⟩ this was a method of keeping gamers tied longer to a particular game.” (BAUMGÄRTEL, 2004.)

⁸ Texto original “[...]Artist Annemarie Schleiner writes: Like the sampling rap MC, game hacker artists operate as culture hackers who manipulate existing techno-semiotic structures towards different ends or, as described by artist Brett Stalbaum, “who endeavor to get inside cultural systems and make them do things they were never intended to do”[...].” (BAUMGÄRTEL apud SCHLEINER, STALBAUM, 2004.)

4. Apropriação artística digital

Legalidade a parte, a modificação dos Games sempre foi popular. Os designers e desenvolvedores de games têm opiniões divergentes em relação a tal prática. Porém, quando falamos de Gamearte, a popularidade da modificação para a construção de trabalhos nos leva a refletir sobre algumas práticas análogas a essa apropriação e modificação a fim da concepção uma obra artística. Os 'Ready-mades' de Duchamp, as colagens dos integrantes do movimento dadaísta e as apropriações de produtos de consumo, de Andy Warhol, da Pop Art. Lidando com propriedades digitais, cultura do compartilhamento de arquivos, técnicas e processos na rede, este tipo de produção levanta questões pertinentes à realidade contemporânea sobre os direitos e deveres que temos sobre as propriedades digitais que consumimos e até que ponto devemos seguir estas regras.

Em "Super Mario Clouds" (2002) (Fig. 1), o artista norte americano Cory Arcangel modifica um cartucho do popular jogo *Super Mario Bros.* (Nintendo, 1985), substituindo o conteúdo original por um chip que ele mesmo programou (Fig. 2), com a ajuda das comunidades online de modificação de Games. O artista retira dados referentes aos personagens e aos cenários do game original, e os substitui com um chip que contém apenas as nuvens presentes no cenário do jogo original. Quando iniciado, o jogo exibe na tela somente o céu e as nuvens do cenário. A partir deste resultado, realiza uma instalação contendo o aparelho de jogo, seu cartucho e uma projeção do resultado. Também desenvolveu uma série de serigrafias das nuvens, que vende em seu site pessoal.

Ao modificar um Game que não oferece ferramentas de modificação, como no caso de *Super Mario Clouds*, é preciso um trabalho de engenharia reversa (*Hackear*), ou seja, entender como o sistema funciona, para quê cada componente é utilizado, para poder criar modificações. Para pontuar a importância da participação destas comunidades online anônimas, Cory Arcangel diz "Aqueles que praticam um passatempo são os verdadeiros heróis da arte de computador contemporânea." (TRIBE, JANA, apud Archangel, p.28)



Figura 1: “Super Mario Clouds” (2002).Dimensões variáveis.
Whitney Museum of American Art, New York.(NY)
<http://collection.whitney.org/object/20588>.

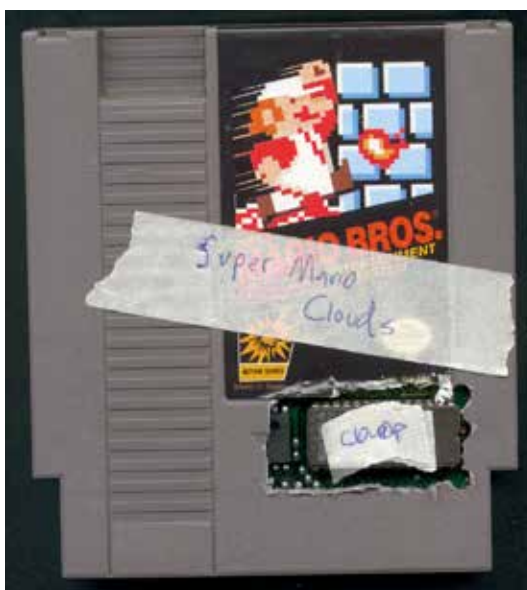


Figura 2: Cartucho modificado, parte da obra “Super Mario Clouds” (2002).

Mark Tribe e Reena Jana elaboram no catalogo New Media Art (2007) uma reflexão sobre a consciência política do trabalho. Apontando a naturalidade do ato de apropriação de *software* e *hardware* na era da internet, mesmo quando o *software* não é composto de código aberto ou dispõe de ferramentas para facilitar a edição:

Apesar de <<piratear>> jogos de vídeo poder parecer um acto fundamentalmente subversivo, sugerindo uma atitude anti-corporativista por parte do artista, este trabalho é mais lúdico do que críptico. Arcangel parece levar a apropriação como algo natural, como se a amostragem da propriedade intelectual das companhias de jogos e outros programadores fosse o modo residual de autoria.” (TRIBE, JANA, 2007, p.28)

O coletivo JODI (ou JODI.org) apresenta um percurso de inovação na arte e tecnologia. Desde 1999 já produz obras em computadores e na rede, considerados por muitos como pioneiros da *new media art*. Entre sua produção surge SOD (1992)⁹ (Fig. 3), que modifica o Game *Wolfenstein 3D*. De forma similar ao trabalho *Super Mario Clouds* trabalha com a subtração, removendo partes do código e, assim como *[domestic]* (2003), de Mary Flanagan, apropria e subverte seu ambiente virtual. Torna o Game de tiro em uma peça interativa, transformando seu cenário em formas geométricas puras e padrões *pixelados*, em preto e branco para a exploração do público.

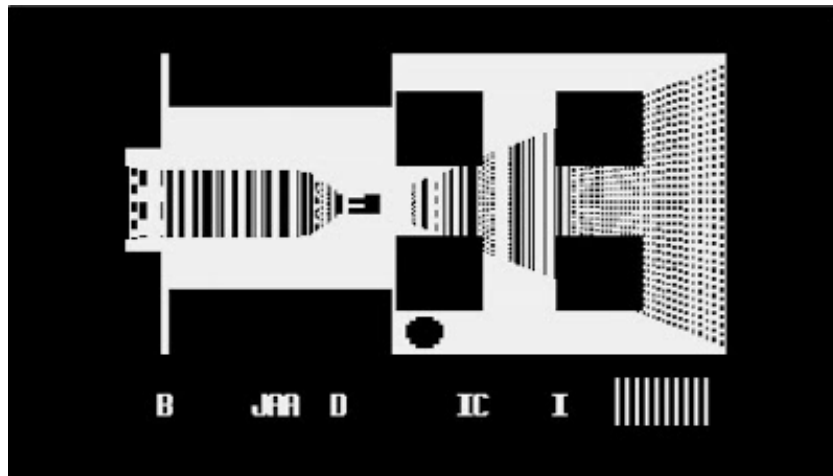


Figura 3: Captura de tela de “SOD” (1992).

5. Poéticas políticas

Apesar da apropriação nem sempre ser o foco dos Gamearte, muitos dos trabalhos abordam temas sobre política, moral e ética, utilizando a estética, temas e tecnologias dos Games modificados. Mary Flanagan em “[domestic]” (2003) (Fig. 4) através da apropriação do game de tiro “Unreal Tournament 2003”, transforma o espaço cinza, frio e impessoal do Game, a fim de criar um ambiente virtual sensível para explorar questões sensoriais e de recordações de sua infância. Apesar de não criticar os jogos violentos diretamente, questiona o espaço virtual criado por estes jogos, apontando a potencialidade de fruição, se pensando de forma diferente.

⁹ Registro em vídeo disponível em : <<<https://www.youtube.com/watch?v=eGjksSBYEgs>>> Acessado em 03/05/2017.

[...]“De acordo com Flanagan [domestic] não critica directamente os jogos violentos de atiradores, ou a interacção dos jogadores com eles. Flanagan pergunta: <<Podem os espaços dos jogos “high tech”, muitas vezes violentos, frios ou impessoais, ser subvertidos para criar uma experiência: um jogo afectivo que personaliza o espaço e por isso o politiza? Pode a navegação num jogo 3D operar como meio de safiar, ou “não-jogar”, as regras convencionais de funcionamento dos jogos de atiradores?>>”[...] (FLANAGAN, M. apud TRIBE, M, JANA, R. p. 44)

Apesar de o ato de se apropriar o jogo não ser o foco deste Gamearte, a artista reconhece a importância do conteúdo original para construção de sua poética. Trata-se aqui a ocupação e modificação deste espaço virtual como uma prática análoga a de uma instalação *site-specific*.

“[domestic] funciona como instalação no ambiente virtual do motor do jogo; Flanagan apropria-se de Unreal Tournament como um convencional artista de instalações poderia abordar um espaço de uma galeria e transformá-lo num trabalho de ambiente artístico tridimensional. No caso de [domestic], Flanagan cobre as paredes do espaço cavernoso com imagens de bosques, da casa e de fotografias recolhidas de álbuns de família.”[...] (TRIBE, M. JANA, R., p.44)



Figura 4: Captura de tela de [domestic] (2003).

Trabalhando a partir do Game *Wolfenstein 3D* assim como o coletivo JODI, Ramsey Nassar desenvolve o Gamearte *Dialogue 3D* (2017) (Fig. 5). A premissa do trabalho é uma sutil alteração do Game, que modifica de forma radical como interagimos com ele. Para entendermos o trabalho, é necessária uma breve sinopse do Game original: No Game, o jogador incorpora o espião norte americano B.J. Blazkowicz, no auge da segunda guerra mundial. Em uma falha no decorrer da sua

missão, é capturado pelos seus algozes nazistas. Após escapar do cárcere, cabe ao jogador, encontrar armas e derrotar a ameaça nazista, eventualmente assassinando Hitler e colocando em fim ao regime.

Ramsey se aproveita de uma polemica que surge no conturbado cenário político mundial contemporâneo. Richard Spencer é um norte-americano representante do movimento *alt-right* (extrema direita ou nova direita) e líder de uma organização de supremacia branca, no dia 20 de janeiro de 2017 foi agredido por um manifestante anônimo, durante uma filmagem de entrevista ¹⁰. Rapidamente o vídeo da entrevista se tornou viral, e discussões sobre o ato tomaram a rede, principalmente na mídia norte americana (CONTI, 2017). A questão levantada é: “É certo agredir um nazista? ou no original em inglês *It’s ok to punch a nazi?* gerou uma serie de reportagens, opiniões e discussões na rede.

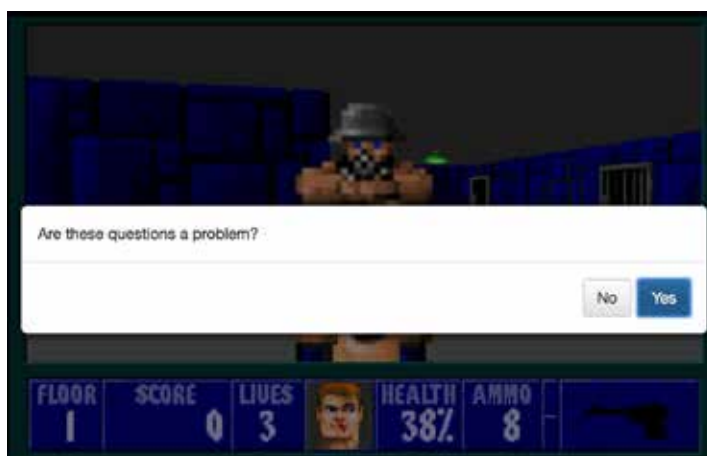


Figura 5: Captura de tela de “dialogue-3D” (2017). Disponível em <<<https://nasser.itch.io/dialogue-3-d>>>.

Em *Dialogue 3D* (2017), Ramsey então, modifica o Game com uma nova mecânica: toda vez que o jogador pressiona o botão para atirar em um oponente (soldado nazista), em vez de disparar sua arma, um questionário aparece na tela. É necessário responder para o disparo ocorrer, subvertendo a violência frenética do Game.

As questões são diretamente políticas, trazendo à tona a discussão sobre o incidente com Spencer, sobre a liberdade de expressão e o discurso de ódio dos

¹⁰ Registro em vídeo disponível em : <<https://www.washingtonpost.com/video/national/white-nationalist-richard-spencer-punched-in-the-face-on-camera/2017/01/20/e44dd490-df82-11e6-8902-610fe486791c_video.html>>. Acessado em 03/05/2017.

movimentos que ele participa. As perguntas são, por exemplo¹¹: : *Não existem exceções para a liberdade de expressão, existem?, Você não acha que seu dever é apenas de convencer que eles estão errados?, Um protesto pacífico não seria mais eficiente?, “A violência já resolveu algo?* O jogador pode responder sim, ou não, e dependendo da resposta a arma dispara ou não.

Mesmo que sutis podem de forma brusca como engajamos com tal conteúdo. Esse cenário se mostra fértil para a apropriação e modificação dos valores de certos Games. Anne-Marie Schleiner, Joan Leandre e Brody Condn desenvolvem *Velvet-Strike* (Fig. 6) uma modificação para o popular Game em rede *Counter-Strike*. O trabalho nasce em um momento conturbado, logo após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos.

Os artistas viram o jogo como uma simplista <<convergência dos jogos de atiradores e das políticas contemporâneas para o Médio Oriente... que deixa de fora uma série de complexidades como a economia, a religião, a família, a alimentação, os filhos, as mulheres e os campos de refugiados>> (TRIBE, JANNA, apud SCHLEINER ,LEANDRE, CONDON, 2014, p.82)

A partir do conhecimento deste Game e sua popularidade, desenvolvem um trabalho chamado *Velvet-Strike* (2002) que adiciona alguns elementos ao Game, para permitir a opção de expressar mensagens contra políticas da guerra através de grafites anti-guerra, indo a encontro com a temática do Game original.



Figura 6: Captura de tela de “*Velvet-Strike*” (2002).

¹¹ Tradução nossa.

E também, além deste conteúdo modificado dentro do jogo, há uma série de desdobramentos, que vai de registros da reação de outros jogadores anônimos na rede e instruções para a realização de performances de protesto dentro do Game. Neste caso, não existe uma distinção direta entre o ponto em que o Game termina e o ponto onde o Gamearte começa. Os artistas operam dentro das limitações do sistema fechado do Game, apenas adicionando conteúdo que pode ser fruído, ou não. O jogador atua como um ator da obra de arte, participa ativamente da ativação da performance proposta pela obra. Este conceito de jogador como agente responsável pela fruição da obra é presente também no Game original, e nos Games em geral (POREMBA, 2003), porém agora tem a opção de subverter as motivações e valores que estão presentes em seu ambiente.

6. Considerações Finais

Este breve levantamento de obras de Gamearte criadas a partir da modificação nos mostra como a produção desse tipo de obra utiliza o game como suporte. Levando em consideração que também há a produção de Gamearte de forma independente, desenvolvendo um produto totalmente novo, neste artigo abordamos somente trabalhos a partir de modificações. Entendendo as estruturas do mercado, o contexto em que foram criados, estes artistas vão além de uma apropriação desinteressada. Além de entender as características e o contexto que cerca o produto Game, as poéticas políticas na produção de Gamearte pretendem de certa forma, se apropriar, criticar e em certos casos catalisar mensagens e valores políticos que podem ser encontradas nos Games. Como partem de uma pesquisa sobre poéticas em andamento, os resultados deste levantamento ajudam a formar uma base de referências e exemplos de como abordar uma forma de criação poética nesta linguagem.

REFERÊNCIAS

MACIEL, Mario; VENTURELLI, Suzete. *Imagem Interativa*. Brasília: Editora UnB, 2008, 192p.

TRIBE. Mark., JANA, Reena. *New Media Art*. Taschen : Portugal. 2007. 96p.

NESTERIUK, Sérgio. “Reflexões acerca do videogame: algumas de suas aplicações e potencialidades” in Mapa do Jogo A diversidade cultural dos games. Organizado por SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna. São Paulo : Cengage Learning. 2009. 245p.

ANELISE, Witt. **Gamearte: Subversão e diversão na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Santa Maria. 2013. 112p.

WEILLER, Thaís Arrias. **Game design inteligente: elementos de design de videogames, como funcionam e como utilizá-los dentro e fora de jogos**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes – USP. 2012. 159p.

POREMBA, Cindy. **Players as author: Digital games and agency**. Tese (Mestrado) – Department of Computing Arts and Design Sciences - Universidade Simon Fraser, Burnaby, Canadá, 2003. 84p.

MACIEL, Mario; VENTURELLI, Suzete. **Games.** , Conexão-Comunicação e cultura, v. 3, n. 06, 2004. p. 167-190.

BAUMGÄRTEL, Tilman. **On a Number of Aspects of Artistic Computer Game**. Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/computer_games/>> Acessado em 03/05/2017.

CONTI, Allie. **We Asked an Ethicist if It's OK to Punch Nazis in the Face**. VICE, 24 Jan. 2017. Disponível em: << <https://www.vice.com/sv/article/we-asked-an-ethicist-if-its-ok-to-punch-nazis-in-the-face>>> Acessado em 03/05/2017.

PEPE, Felipe. 1974–1988: **A origem dos RPGs em 10 jogos**. Medium, 23 Mai. 2017. Disponível em: <<<https://medium.com/@felipepepe/1974-1989-a-hist%C3%B3ria-dos-primeiros-crpgs-dabad2f51f2b>>> Acessado em 03/05/2017.

STATT, Nick. **This Wolfenstein mod asks you moral questions before letting you shoot Nazis**. Disponível em: << <https://www.theverge.com/2017/2/6/14524866/wolfenstein-dialogue-3-d-nazi-punching-debate-ramsey-nasser> >> Acessado em 03/05/2017.

KONNIKOVA, Maria. **WHY GAMERS CAN'T STOP PLAYING FIRST-PERSON SHOOTERS**. New Yorker, 25 Nov, 2013. Disponível em: << <http://www.newyorker.com/tech/elements/why-gamers-cant-stop-playing-first-person-shooters>>> Acessado em 26/04/2017.

Rodrigo Dorta Marques

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2016). Atualmente cursando o mestrado no programa de pós graduação em artes visuais da UNESP (2017), integrante do grupo de pesquisa cAt – Ciência, arte e tecnologia. Desenvolve uma pesquisa na linha de processos e procedimentos artísticos. Em suas pesquisa aborda como principal objeto a Gamearte.

A SUÍTE BRASIL DO SEU ZÉ: UMA ANÁLISE DE IDIOMATISMO TÉCNICO/INSTRUMENTAL

Klesley Bueno Brandão
Universidade Estadual de Campinas – buenobrandao@trp@yahoo.com

Paulo Adriano Ronqui
Universidade Estadual de Campinas – pauloronqui@iar.unicamp.br

RESUMO

Este artigo tem como finalidade apresentar algumas noções referentes ao idiomatismo instrumental presente na música Suite Brasil do Seu Zé do compositor Klesley Bueno Brandão escrita para cinco trompetes e dois flugelhorn, que pode ser acompanhada por percussão. Para apontar tais idiomatismos na obra foi utilizada a perspectiva dos autores David Huron e Jonathon Berc. Como forma de apresentar a performance e conferir os elementos idiomáticos apurados, utilizou-se softwares livres para a confecção de um registro audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE

Idiomatismo técnico/instrumental. Trompete. Suíte Brasil do Seu Zé. Software livre.

ABSTRACT

This article aims to present some notions referring to instrumental idiomatic present in the song Suite Brasil do Seu Zé by composer Klesley Bueno Brandão written for five trumpets and two flugelhorn, which can be accompanied by percussion. In order to point out such idioms in the work, the perspective of authors David Huron and Jonathon Berc was used. As a way to present the performance and check the idiomatic elements, free software was used to create an audiovisual record.

KEYWORDS

Technical/instrumental linguistics. Trumpet Suite Brasil do Seu Zé. Free software.

1. Aspectos formais da peça

A música Suite Brasil do seu Zé foi composta no segundo semestre de 2016, ano complicado no que tange à problemas econômicos/políticos do Brasil que culminaram no golpe que derrubou o governo da então presidenta Dilma Rousseff (GUERRA et al, 2017, p. 7). Esse contexto é importante para a compreensão da peça, visto que, o compositor buscou configurar esse clima de bagunça e instabilidade nessa suíte. Para tal foram explorados recursos de dissonâncias e, no âmbito da melodia principal e das partes referentes à acompanhamentos, deslocamentos rítmicos. Importante salientar que alguns tema da peça (introdução,

seções 3 e 4) foram extraídos e adaptados da música Brasil do seu Zé, gravada no cd *Primeiramente* pelo Pedhi Pano Quarteto, lançado em 2017.

A peça foi escrita para cinco trompetes e dois flugelhorn e pode ser executada também com acompanhamento de instrumentos percussão. Em sua estrutura pode-se averiguar, que os temas, exceto introdução e tema da seção 4, são anacrústicos. Abaixo segue uma tabela que mostra a divisão das seções da obra e extensão em compassos.

	Introdução	Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4	Seção 5
Compassos	1 – 20	21 – 61	62 – 78	79 – 90	91 - 107	108 - 121

[Tab. 1], Identificação das seções da Suíte Brasil do Seu Zé.

A introdução, que possui um caráter tético, foi escrita no modo Ré mixolídio¹, na qual, além de um acompanhamento de maracatu, é estruturada em um cânone. A primeira seção, com a extensão de 40 compassos, possui forma ternária (A do compasso 21 a 37, B do compasso 38 a 46 e A' do compasso 47 a 61), é escrito ora em Ré jônio, ora em Ré mixolídio com #11. Os temas A e A' tratam-se de uma espécie de maracatu adaptado a uma métrica $\frac{3}{4}$ e o tema B apresenta um pequeno coral.

O segunda seção apresenta um forte contraste harmônico e rítmico em relação às partes anteriores. Trata-se do primeiro momento da peça que se rompe com a estaticidade harmônica, no qual existe uma linha mais grave que propõe um movimento harmônico. Também é evidente a mudança do maracatu para baião. Essa seção vai do compasso 62 a 78 da qual os dois últimos compassos servem de ponte que conecta com a terceira seção, que possui extensão de 11 compassos (do 79 a 90). Uma peculiaridade da terceira seção é a constante presença de cromatismos (diatônicos).

¹ A suíte foi escrita para trompete em si bemol, sendo assim, todas as menções relacionada a notas serão realizadas pensando-se em si bemol.

A quarta seção vai do compasso 91 ao 107, sendo os dois últimos compassos uma ponte para o tema final. Essa seção apresenta a estrutura rítmica mais complexa de toda a peça, no qual existem apenas o tema que, ao longo de sua breve exposição, sofre pequenas variações melódicas e deslocamentos rítmicos, acompanhado por uma massa sonora de três trompetes e dois flugelhorn em blocos. Esse acompanhamento é estruturado sobre uma espécie de ostinato rítmico que obedece o deslocamento do tema. Esse tema é o único que começa com um compasso acéfalo. A quinta seção se inicia no compasso 108 e vai até o compasso 121, no qual os últimos 3 compassos são a coda da música.

2. Idiomatismos técnico/instrumentais do trompete na suíte

De acordo com os autores David Huron e Jonathon Berec (2009, p. 103) "um idioma pode ser definido como uma forma de expressão peculiar no qual uma língua acontece, uma forma de interação, ou uma circunstância física.²"

O termo idiomatismo tem sido frequentemente utilizado em trabalhos direcionados a investigações musicais em diferentes acepções. O autor Derek Bailey (1993, p. xii) utiliza esse termo para delimitar um tipo de improvisação que tem como preocupação, a configuração de estilos musicais pré-estabelecidos. Já para o autor Thiago Kreutz (2014, p. 103, 104) o termo pode tanto fazer menção a um determinado estilo, ou procedimentos composicionais de determinado compositor/escola, quanto também pode referir-se às possibilidades técnicas de determinado instrumento. No presente artigo, será utilizado o termo idiomatismo no que se refere às possibilidades técnicas do instrumento. De acordo com Kreutz:

O idiomatismo instrumental compreende características de escrita típicas de um instrumento. Dentre os assuntos que o termo engloba destacamos: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, etc. (KREUTZ, 2014, p. 105).

² "An idiom may be defined as a form of expression unique to a given language, mode of interaction, or physical circumstance."

De acordo com os autores Huron e Berec (2009, p. 103) “a mecânica dos instrumentos musicais comumente influenciam como a música em si é organizada³”. Dessa forma, destaca-se a importância da acessibilidade técnico/instrumental para a inteligibilidade de uma música. Nesse sentido, como expõe Kreutz:

A escrita idiomática está diretamente ligada à exequibilidade da obra, de forma que os diversos elementos musicais, como dinâmica, ritmo, notas, articulação, timbre, etc.; possam ser expressos com clareza e fluência pelo intérprete, desta forma contribuindo para o resultado musical e expressivo. (KREUTZ, 2014, p. 106).

Acerca dessa temática os autores Huron e Berec complementam que uma música idiomática, no que tange a questão técnico/instrumental, é a adaptação de pensamentos musicais para algum instrumento, levando-se em consideração peculiaridades desse, no qual, se buscam alternativas que sejam mais facilmente executáveis do ponto de vista técnico. Entretanto, é importante salientar que idiomatismo não significa o mesmo que facilidade.

A ideia de facilidade, na acepção desses autores, está relacionado à um parâmetro comparativo entre as possíveis adaptações de pensamentos musicais à escolha de quais instrumentos possam executar melhor tais pensamentos. Partindo da perspectiva dos autores supracitados acerca desse ponto, “apesar de o nível de dificuldade de uma peça não ser o mesmo que idiomatismo, [...] a medida de dificuldade de uma performance é um pré requisito para mensurar o idiomatismo instrumental”⁴ (HURON; BEREC, 2009, p. 105).

³ “The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects.”

⁴ “While degree of difficulty is not the same as idiomatism, we will see later that a measure of performance difficulty is a pre-requisite for measuring instrumental idiomatism.”

A suíte Brasil do Seu Zé foi escrita exclusivamente para trompete e flugelhorn e teve como principal intuito explorar desafios musicais de âmbito rítmico, no qual optou-se por utilizar aspectos técnicos/instrumentais acessíveis para o trompetista.

A seguir serão apresentados os aspectos mecânicos do trompete apontados por Huron e Berec, fazendo-se uso do modelo mecânico proposto pelos autores (idem, p. 106). Esses aspectos mecânico são: digitação, registro, resistência, respiração, transições intervalares, dinâmica e articulação. Nessa etapa aponta-se os níveis de dificuldade da peça, no qual levar-se-à em consideração cada um dos aspectos mecânico apontados pelos autores.

Digitação – em grande parte da obra não são apresentadas passagens das quais se encontrem dificuldade de digitação, o que faz com que a peça seja de execução tangível. Essa afirmação pode ser comprovada na tabela 2 proposta pelos autores Huron e Berec (idem, p. 107), no qual, para cada transição de combinação de pistos foi definido o grau relativo de dificuldade em uma escala numérica que variam de 0,0 (trivial) a 10,0 (maior dificuldade). 0 = posição aberta; 1 = primeiro pisto; 2= segundo pisto; 1-3 = primeiro e terceiro pisto, etc...

	Valve combination for the consequent note							
	→0	→1	→2	→3	→1-2	→1-3	→2-3	→1-2-3
0→:	0.0	1.0	1.0	1.9	1.5	3.0	3.0	3.5
1→:	1.0	0.0	2.0	3.0	2.0	4.5	7.5	6.0
2→:	1.0	1.5	0.0	5.3	3.0	9.5	6.0	9.0
3→:	2.5	4.0	4.5	0.0	7.0	4.0	4.0	5.5
1-2→:	1.5	1.5	2.3	7.5	0.0	6.0	6.0	5.0
1-3→:	3.5	4.0	9.5	1.5	5.5	0.0	6.0	4.0
2-3→:	2.5	6.0	5.5	4.0	5.0	5.5	0.0	3.8
1-2-3→:	3.0	4.0	8.5	3.5	6.0	5.0	5.0	0.0

[Tab. 2], Média de dificuldade para transições de combinações pistos.

A tabela abaixo explicita quais notas são tocadas em quais combinações nos sete primeiros harmônicos do trompete, que compreende a tessitura entre Fá# 2 e Dó 5. Os números representam os pistos.

0	2	1	1-2	2-3	1-3	1-2-3
Dó 3	Si 2	Lá # 2	Lá 2	Sol # 2	Sol 2	Fá # 2
Sol 3	Fa # 3	Fá 3	Mi 3	Ré # 3	Ré 3	Dó # 3
Dó 4	Si 3	Lá# 3	Lá 3	Sol # 3	Sol 3*	Fá # 3*
Mi 4	Ré# 4	Ré 4	Dó# 4	Dó 4 *	Si 3*	A # 3*
Sol 4	Fa # 4	Fá 4	Mi 4*	Ré # 4*	Ré 4*	Dó# 4*
Lá # 4*	Lá 4*	Sol # 4*	Sol 4*	Fá # 4*	Fá 4*	Mi 4*
Dó 5	Si 4	Lá # 4	Lá 4	Sol # 4	Sol 4*	Fá # 4*

[Tab. 3], Relação de combinação de pistos com notas (*notas pouco usadas na respectiva posição).

Os trechos específicos da peça, no quais encontram-se passagens com maior nível de dificuldade de digitações (dificuldade acima de 8,0), das quais utilizam transições entre o pisto 1-3 ou 1-2-3 e pisto 2 encontram-se a seguir:



[Ex. 1], Compassos 10 e 11 do trompete 4.



[Ex. 2], Compasso 14 do trompete 3.



[Ex. 3], Compasso 29 (também compasso 52) dos trompetes 4 e 5.

Registro – a peça foi escrita numa tessitura entre as notas Fa# 2 até Sol 4, sendo que apenas no último compasso que aparece um Lá 4 (no vídeo o intérprete termina

a música num Mi 5). Como pode ser averiguado na figura abaixo, essa tessitura é classificada como fácil (4.25 e 5.0) pelos autores Huron e Berec (2009, p. 107).⁵

High register notated G4 and above	9.5
Middle register notated G3 – F # 4	5.0
Low register notated G2 – F # 3	4.25

[Tab. 4], Dificuldade relacionada a registro.

Resistência - dois fatores corroboram para que essa música seja fácil no que tange a questão da resistência. O primeiro está relacionado às alturas (regiões) exploradas ao longo da peça, pois trata-se de uma música escrita, em sua grande maioria, na região médio-grave que não exige muita pressão. O segundo fator, que está intimamente relacionado com o primeiro, diz respeito à constante presença de pausas nas partes individuais. Esse fator permite que o músico deixe de pressionar o instrumento nos lábios.

Respiração – a peça não apresenta dificuldades técnicas nesse parâmetro. Importante salientar que a respiração não se trata apenas de um aspecto mecânico, pois é um recurso imprescindível para a inteligibilidade das frases da música, como pontuado acima, a peça apresenta muitas pausas, o que possibilita que o performer tenha bastante tranquilidade para respirar.

Transições intervalares – na peça em questão foram utilizadas passagens musicais que privilegiassem intervalos melódicos que segundo Huron e Berec (2009 p. 107) são de fácil execução para trompete. Quando ocorrem saltos melódicos em semicolcheias superiores a terças esses são, na maioria, resolvidos em graus conjuntos, exceto em finais de frases seguidas de pausa. Outras exceções são alguns momentos pontuais da música nos quais aparecem arpejos, os quais não ultrapassam o escopo de uma oitava na região média/grave, o que, seguindo os parâmetros dos autores Huron e Berec expressos na figura abaixo, são de fácil

⁵ No presente artigo encontra-se uma correção do modelo proposto por Huron e Berec, que originalmente é: grave G3 - F#4, médio G4 - F#5, agudo G5 e acima.

execução. Os registros foram divididos em grave, médio agudo seguindo a classificação: grave G2 - F#3, médio G3 - F#4, agudo G4 e acima. Na tabela a seguir questões referentes à dificuldades de digitação não foram levadas em consideração.

Interval	Low Register		Middle Register		High Register	
	<i>Up</i>	<i>Down</i>	<i>Up</i>	<i>Down</i>	<i>Up</i>	<i>Down</i>
P1	1.0	1.0	1.0	1.0	5.8	5.8
m2	1.5	1.5	1.0	3.5	5.8	6.5
M2	1.5	1.5	1.3	3.5	6.3	7.0
m3	1.5	2.0	2.0	4.5	7.8	8.0
M3	2.5	2.0	2.0	4.5	8.0	8.3
P4	2.0	2.5	4.5	6.5	8.3	8.5
d5	3.5	5.0	5.5	7.5	9.5	10.0
P5	3.0	6.0	5.0	7.0	9.5	9.0
m6	4.0	6.5	7.5	9.0	11.0	10.0
M6	4.0	6.5	8.0	9.0	11.0	10.0
m7	5.5	8.5	9.0	10.0	11.8	12.0
M7	5.5	8.5	9.5	10.5	11.0	12.0
P8	7.0	11.5	12.0	12.0	2.5	12.0

[Tab.5], Média de dificuldade dos intervalos melódicos.⁶

Dinâmicas (intensidade) - as dinâmicas empregadas não são um fator que confere dificuldade a essa peça, com exceção da última nota da suíte que aparece um *fortíssimo (ff)* que é classificada pelos autores como 7,5 (HURON; BEREC, 2009, p. 108). A maior parte da suíte obra fora escrita com a intensidade entre *meio piano* e *meio forte*. Também não foram explorados grandes contrastes de dinâmicas ao longo da obra, visto que as dinâmicas foram empregadas na suíte mais como um recurso para enfatizar a delimitação de seções. A exceção encontra-se na parte B da seção 1, que aparece um forte contraste entre as dinâmicas *piano* e *forte*. Esse contraste de dinâmica foi enfatizado através das articulações propostas.

⁶ Na tabela 5 a sigla p1 significa perfect 1 ou seja, primeira justa e assim sucessivamente.



[Ex. 4], Único grande contraste de dinâmica da peça.

<i>fff</i>	9.0
<i>ff</i>	7.5
<i>f</i>	5.3
<i>mf</i>	2.5
<i>mp</i>	2.5
<i>p</i>	3.5
<i>pp</i>	5.0
<i>ppp</i>	7.0

[Tab. 6], Média do nível de dificuldade em relação à dinâmica.

Articulação – a música foi executada em 90 bpm, o que faz com que trechos em até semicolcheia não apresentem um nível de dificuldade elevado segundo o modelo proposto por Huron e Berec (2009 p. 108). A figura abaixo expõe a passagem mais complexa feita com staccato simples da suíte. Na sequência encontra-se a tabela 7 dos autores Huron e Berec que expressa a velocidade em segundos de articulações (staccato simples) diferentes registros.



[Ex. 5], Compassos 79 do trompete 2.

	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>
High register	0.122	0.119	0.123	0.142
Middle register	0.163	0.123	0.126	0.142
Low register	0.125	0.132	0.128	0.132

[Tab. 7], Médias de velocidade em segundos de articulação inter-notas.

3. O uso dos software livres como ferramentas

Após o processo de composição e confecção da partitura da suíte em questão, no qual foi utilizado a versão 2.1 do software livre MuseScore, foi gravado o áudio das cinco linhas de trompete e das duas linhas de flugelhorn e um instrumento de percussão pelo mesmo músico em sua residência, utilizando a versão 2.1.3 do software livre Audacity. Os recursos metrônomo e overdub disponibilizados no software foram utilizados ao longo do processo de captação. Importante salientar que o Audacity teve uma papel de suma importância para o artigo em questão, pois graças a esse software, foi possível realizar o registro em áudio da suíte, o que traz para o campo das possibilidades, uma maior amplitude de ferramentas para análises posteriores dessa peça.

O vídeo, que encontra-se disponível no YouTube⁷ foi confeccionado posteriormente ao som, sendo que, para a edição desse vídeo, foi utilizado o recurso Split Screen. Esse recurso possibilita dividir a mesma tela em várias outras tela. O software utilizado foi o Kdenlive-16.12.1. Esse vídeo foi gravado com o intuito de possibilitar um jogo maior de ludicidade na performance, no qual foram criado personagens com papéis caricatos, que teve como objetivo, enfatizar o clima de “bagunça” que foi explorada musicalmente na peça. Destaca-se também o uso da ferramenta “captura de imagem” do MuseScore, que possibilitou a inserção das imagens dos trechos musicais no presente artigo. Também foi possível salvar online

⁷ Vide nesse link <https://www.youtube.com/watch?v=dIuz2rkijog>.

a partitura da obra, o que possibilita a qualquer pessoa o acesso ao registro escrito da música⁸.

4. Conclusão

O presente artigo pretendeu expor questões referentes ao idiomatismo técnico/instrumental do trompete na suíte Brasil do seu Zé escrita para cinco trompetes e dois flugelhorn, principalmente no que tange a acessibilidade técnica. Para tal, utilizou-se como referencial metodológico para a análise da suíte modelo mecânico proposto pelos autores Huron e Berec. Os registros em áudio/visual e escrito (partitura) dessa peça encontram-se disponíveis nos links apontados nas notas de rodapé 7 e 8.

Como acima exposto, para uma escrita idiomática no que tange ao âmbito técnico/instrumental é crucial se levar em consideração as peculiaridades do instrumento, pois, mediante esse cuidado, o compositor pode contribuir para que o intérprete consiga uma performance musical expressiva, o que contribui para inteligibilidade da obra.

REFERÊNCIAS

- BAILEY, Derek, *Improvisation, its nature and practice in music*, England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.
- GUERRA, Alexandre ... [et al]. *Brasil recessão e golpe*. fundação Perseu Abramo São Paulo, SP. 2017.
- HURON, David; BEREC, Jonathon. *Characterizing Idiomatic Organization in Music: a theory and case study of musical affordances*. *Empirical Musicology Review*, vol. 4, n. 3, p. 103-122. 2009.
- Kreutz, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

Partitura manuscrita

BRANDÃO, Klesley Bueno. *Suíte Brasil do seu Zé*. Campinas: 2016. Disponível em <https://musescore.com/user/19809906/scores/4001481>. Acesso em: 19 jun. 2017.

Gravação em CD

PRIMEIRAMENTE: Pedhi Pano Quarteto. Klesley Bueno Brandão (Compositor), Klesley Bueno Brandão (Intérprete), Gustavo de Medeiros Santos (Guitarra) Ramon Del Pino

⁸ Vide nesse link <https://musescore.com/user/19809906/scores/4001481>.

(Contrabaixo), João Casimiro Kahil Cohon (Bateria). Campinas: Independente, 2017.
Compact Disc.

Material audiovisual

SUÍTE BRASIL DO SEU ZÉ. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dluz2rkijog>>. Acesso em: 19 jun. 2017. *Suíte Brasil do Seu Zé*. Performance Klesley Bueno Brandão. Veiculado em: 06 mai. 2017. Dur: 3m10s.

Klesley Bueno Brandão

Formado em música popular pelo CDMCC de Tatuí (2011), possui graduação em Música licenciatura (2015) e bacharelado em trompete (2017) pela UUNICAMP. Atualmente é mestrando nessa mesma instituição. Tem experiência como educador musical em ensino de instrumento (trompete), teoria, percepção e prática de conjunto em musica popular. Atua como trompetista popular e como arranjador para Big Band.

Paulo Adriano Ronqui

Doutor em Música pela UNICAMP (2010), possui mestrado em Música pela UFRJ (2001) e graduação em Música pela UNICAMP (1998). Foi professor de trompete, música de câmara, da UFMG, do Conservatório de Tatuí e USC. É Coordenador Associado do Departamento de Música do IA da UNICAMP, atuando como professor de Trompete e Percepção Musical e fundador e membro do Grupo de Pesquisa e Instrumental Metallumfonia.

MOSTRA DE ANIMAÇÕES LIVRES EM 3D

Vanessa Pereira do Nascimento
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – vanessapn@gmail.com

RESUMO

Análise comparativa das sessões realizadas da atividade Mostra de Animações Livres durante as ações do Projeto LINCE (Laboratórios Interativos Nômades para Criatividade e Experimentação) no ano de 2015 em diferentes espaços públicos da Zona Leste da cidade de São Paulo com o intuito de identificar as potencialidades da Cultura Livre para a disseminação da criação artística nos meios digitais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte educação. Tecnologia. Cultura livre. Compartilhamento. Cultura digital.

ABSTRACT

A Comparative analysis of the Exhibit of Free Animations sessions during LINCE Project (Nomadic Interactive Laboratories for Creativity and Experimentation) actions in 2015 at different public spaces in east São Paulo city in order to identify the Free Culture potentialities for dissemination of artistic creation in digital media.

KEYWORDS

Art education. Technology. Free culture. Sharing. Digital culture.

1. Introdução

Como parte da programação da Virada Cultural de 2011 da cidade de São Paulo programei a primeira sessão da Mostra de Animações Livres¹, inspirada no projeto de Mostra de Filmes Livres criado pelo Francisco Arlindo Alves, educador e integrante do Projeto LINCE (Laboratórios Interativos Nômades para Criatividade e Experimentação). A palavra livre do título das mostras remete a liberdade que as licenças de tais vídeos proporcionam. Criadas como alternativa ao copyright, ou direito autoral padrão, as licenças *Creative Commons*² possibilitam ao autor pré-aprovar alguns usos de sua obra, ampliando sua divulgação enquanto diminui as etapas necessárias para sua reutilização.

¹ Parte da programação do Sesc Itaquera e divulgada como Sessão de Cinema 3D em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=8924>

² Organização criada por Lawrence Lessig, autor do livro *Cultura Livre*, que apresenta um conjunto de licenças que podem ser acessadas em <https://br.creativecommons.org/>

Durante a exibição foram alternadas animações com a visualização tradicional e a chamada visualização 3D (estereoscópica), que proporciona a ilusão de tridimensionalidade na tela de projeção a partir da utilização de óculos especiais. Apesar dos óculos anáglifos³, que foram distribuídos, serem mais simplificados em relação aqueles entregues nos cinemas, que são polarizados⁴ e por esse motivo não precisam ser coloridos como os anteriores, foi possível apresentar o funcionamento do 3D durante a atividade junto as possibilidades proporcionadas pela reutilização de tais obras.

Em 2012 a Mostra foi realizada na unidade do Sesc Belenzinho e integrou a programação do projeto Kombi.Lab⁵ como uma das oficinas itinerantes, passando por quatro bairros da Zona Leste. Durante as sessões foram entregues os óculos especiais, DVDs contendo os filmes assistidos e o modelo dos óculos para imprimir junto a um passo-a-passo de como fazer para outros integrantes da família. Nessa ocasião a atividade já havia sido repensada junto ao Francisco e dois anos depois foi incorporada a programação do Projeto LINCE, que idealizamos em 2014 de maneira independente ao SESC-SP como uma iniciativa para levar experiências que envolvessem arte, tecnologia e educação a bairros da Zona Leste da cidade.

Desde 2015 o LINCE conta com o apoio do Edital Redes e Ruas, criado como um projeto intersecretarial entre as Secretarias Municipais de Cultura, de Direitos Humanos e Cidadania e a de Serviços, com o objetivo de fomentar a cultura digital trabalhando formação, produção artístico-cultural, comunicação, desenvolvimento tecnológico e ocupação do espaço público. O cumprimento do edital prevê a realização de atividades em uma determinada região da cidade durante o ano vigente.

Para as atividades realizadas nos parques e praças da cidade em 2015 programamos a Mostra de Filmes Recicláveis, abrangendo diversas produções livres

³ Processo para geração de imagens estereoscópicas através da separação das imagens por filtro de cor.

⁴ Lentes especiais que separam imagens por meio da condução das ondas transversais de luz em direções distintas, outro processo para a produção de imagens estereoscópicas.

⁵ Projeto criado pela equipe de programação da unidade e realizado em setembro de 2012.

para mixagem. Como parte integrante dessa Mostra, a sessão Fundação Blender⁶, apresentou animações modeladas em 3D produzidas pelo estúdio holandês, o que organizou a fala sobre a produção dessa técnica, compartilhando o software livre e gratuito Blender e somando à apresentação sobre a visualização 3D⁷.

Por se tratar de uma atividade livre para todos os públicos, atingindo o caráter intergeracional dos locais visitados, a sessão de animações acabou aproximando os adultos dos demais filmes da Mostra, pois parte do público permanecia para assistir aos documentários exibidos nas sessões seguintes. A grande procura pela exibição das animações em comparação às demais sessões do projeto influenciou a repetição da atividade nas ações realizadas em 2016 e na agenda para 2017.

2. Adaptações ao plano da atividade

De acordo com a troca e a experiência de cada ação do Projeto à proposta da sessão de animações da Fundação Blender foram acrescentados novos vídeos, subtraídos outros, modificada a quantidade de participantes, a duração da fala de apresentação e dos curtas exibidos. No texto submetido ao Edital em 2014 a descrição da Mostra é apresentada de maneira geral, sem especificar cada sessão:

Mostra de Filmes Recicláveis (Festival de Filmes e Animações Livres)

Exibição da crescente produção de filmes de vários países que surgem fora dos meios convencionais, que se distinguem principalmente por possibilitar uma maior liberdade de acessar, compartilhar, modificar e exibir obras criativas. O festival irá apresentar ao público um panorama internacional de filmes, vídeos e animações em 2D e 3D produzidos no Brasil e em vários outros países disponibilizados com licenças de direitos autorais livres como as Creative Commons, Copyleft⁸ e Domínio Público⁹. Os filmes serão precedidos de breve bate-papo em que serão discutidas as possibilidades

⁶ Organização holandesa sem fins lucrativos que mantém o Blender, software livre de modelagem 3D, animação e games e promove a disseminação do conhecimento sobre 3D.

⁷ A visualização 3D (estereoscopia) se diferencia da modelagem 3D já que esta última diz respeito a sua construção em um ambiente digital tridimensional, enquanto a primeira se refere a ilusão de óptica de visualizar um ambiente tridimensional em um plano.

⁸ Um tipo de licença de software livre que garante as quatro liberdades seguintes:

- Liberdade 0: poder usar o programa sem restrições;
- Liberdade 1: poder estudá-lo e adaptá-lo a necessidades particulares;
- Liberdade 2: poder redistribuí-lo;
- Liberdade 3: poder melhorá-lo e publicar as melhorias (BARAHONA, 2006: 12).

⁹ Indica as obras livres para qualquer uso comercial pois não abrange direitos patrimoniais.

de criação, apropriação e distribuição no contexto das chamadas “cultura livre” e “cultura remix”.

Duração: 2 horas. 30 vagas. Indicação etária de acordo com a lista de filmes do dia (ALVES; NASCIMENTO, 2014: 06).

A flexibilidade proporcionada pela apresentação do texto e a compreensão dos responsáveis pela fiscalização do cumprimento do Edital permitiu que as adaptações acontecessem com um planejamento anterior as ações ou até mesmo durante a atividade.

A primeira sessão realizada pelo Projeto LINCE ocorreu no Parque Linear Tiquatira, localizado na Penha, no dia 28 de março de 2015 a partir das 19:00. Apesar dos diversos problemas enfrentados pela equipe nessa ação durante o dia (falta de ponto de energia, ausência de sinal do wi-fi, pouca circulação de pessoas) a sessão atraiu cerca de 40 participantes, um número maior do que a quantidade de cadeiras que tínhamos disponíveis e de óculos especiais para distribuir.

Registramos a reação do público a cada animação e observamos a preferência por aquelas mais divertidas em relação a outras com um tema mais reflexivo. Nessa ocasião foi possível apresentar o 3D a partir do funcionamento dos óculos anáglifos em comparação aos polarizados do cinema, divulgar as possibilidades da Cultura Livre¹⁰ a partir dos sites indicados em nossas páginas na internet, presentes no folheto distribuído. Os óculos coloridos chamavam atenção no momento da entrega, apesar de algumas pessoas relacionarem com óculos promocionais de bancas de jornal presentes em anúncios ou revistas infantis questionavam o porquê do cinema ser diferente. Devido a agitação do público para início da sessão a parte técnica foi compartilhada apenas com aqueles interessados.

As sessões seguintes foram realizadas no Parque Raul Seixas em Itaquera no mês de abril e no Parque Chico Mendes na Vila Curuçá no mês de maio e também atraíram muitas famílias interessadas em atividades culturais para as crianças. Em ambas foi possível compartilhar as possibilidades da Cultura Livre a partir da

¹⁰ Termo desenvolvido por Lawrence Lessig no livro homônimo e relacionado às liberdades de copiar, remixar e compartilhar obras criativas.

indicação das páginas do Projeto na internet e informações sobre a visualização 3D. A principal diferença entre as duas exposições foi a variação do ambiente.

No Parque Raul Seixas a sessão aconteceu em uma sala fechada preparada para simular o cinema tradicional e com capacidade limitada de atendimento ao público, também de acordo com a quantidade de óculos disponíveis. Já no Parque Chico Mendes a sessão foi realizada em uma área coberta, porém de livre acesso a qualquer frequentador do parque, o que possibilitou um maior alcance para a atividade ao mesmo tempo que criou situações não previstas. Apesar de termos aumentado o número de óculos a serem distribuídos, ainda não foram suficientes para a demanda que surgiu, e algumas crianças assistiram à sessão sem os óculos especiais. Nessa ocasião foi possível observar que algumas pessoas se interessavam pelo brinde e não necessariamente queriam acompanhar a atividade, permanecendo pouco tempo no local aberto, o que impediu que aqueles que estavam interessados em acompanhar pudessem ter uma experiência mais próxima da planejada.

Durante o ano foram exibidos outros filmes da Mostra de Filmes Recicláveis que não faziam parte da sessão da Fundação Blender, em uma dessas ocasiões, em setembro, ao contrário das ações planejadas descritas acima a exibição ocorreu de maneira bastante improvisada. Havíamos programado no Ponto de Leitura da Vila Mara um documentário, pois de acordo com os responsáveis pelo local a Praça do Casarão já havia abrigado festivais de cinema independente e era frequentada por jovens adultos no período noturno. A colaboradora e historiadora Nádia Lima inclusive havia preparado uma proposta de bate-papo após a exibição para tratar dos temas abordados no documentário e sua relação com questões locais.

Após alguns problemas com a liberação do espaço para a realização da atividade verificamos que a ocupação da Praça se dava sobretudo por crianças que nos receberam com curiosidade e adolescentes que não se interessaram em participar da atividade proposta. Buscando atender as 6 crianças que perguntavam sobre a equipe e os equipamentos que estavam sendo montados convidamos que ficassem para uma sessão improvisada da mostra de animações livres, já que estávamos com os arquivos no computador e com poucos óculos, mas suficientes, que

costumávamos usar durante as ações. Como as crianças não estavam acompanhadas dos responsáveis legais – estavam sozinhas ou foram a praça junto a irmãos mais velhos – abrimos as janelas da sala de exibição e estendemos o convite aos adolescentes que apenas ficaram assistindo a distância. Alguns deles ainda nos questionaram se as crianças nos atrapalhavam lá dentro, mas entenderam que modificamos a proposta para eles participarem.

Como de costume iniciei a fala sobre os óculos 3D, indagando o grupo se conheciam ou imaginavam o porquê de ter que colocá-los para assistir aos vídeos. Fomos surpreendidos pelas crianças afirmarem que nunca tinham ido ao cinema e que não sabiam como funciona uma sessão, se sempre tem os óculos e até mesmo qual seria a diferença de um filme e um filme de animação. Até então não havíamos levado a atividade a um grupo que não conhecia uma sala de cinema, no máximo uma criança mais nova de uma família que ainda não havia tido a oportunidade. Compartilhamos com as crianças algumas experiências em salas de projeção e elas questionaram se poderiam então após aquela sessão considerar que já tinham ido ao cinema. Junto a eles concluimos que estávamos fora de casa, assistindo a filmes em uma tela grande, no escuro, com um som potente e em grupo, portanto, poderíamos sim considerar aquela uma experiência de ida ao cinema. Ao contrário de outras sessões, as crianças da Vila Mara não cobraram a ausência da pipoca, demonstrando, a falta de repertório sobre a experiência do cinema tradicional.

Durante a sessão demonstramos as diferenças entre as animações estereoscópicas que necessitavam dos óculos e as demais, que eles identificaram como semelhantes aquelas transmitidas pela televisão. As crianças assistiam as animações o tempo todo colocando e retirando os óculos para experimentar a diferença, ainda que avisássemos o momento no qual seu uso não era necessário. Apesar do cinema não ser um lugar comum para esse grupo eles tinham acesso a outros canais para assistirem a filmes, na própria casa ou na casa de amigos e parentes, por meio da televisão, do celular e do computador, acessando ao site *Youtube*.

3. Considerações finais

Na época da primeira exibição que programei pude perceber que algumas pessoas ainda não conheciam o 3D do cinema e outras apenas não conheciam o processo de produção. Após quase 6 anos de criação da atividade ainda entro em contato com grupos que ainda não tiveram a experiência de visualização 3D, seja por falta de interesse ou por falta de acesso. Algumas pessoas apresentam dificuldades em notar a diferença para a visualização 2D e só percebem ao entrar em contato com uma perspectiva mais forçada na tela. O entendimento do processo já é apontado por alguns participantes das sessões, mas a Cultura Livre e suas possibilidades ainda permanece uma novidade nos espaços visitados.

Enquanto a atividade previa a disseminação dos modos de produção de animações estereoscópicas facilitada pelos princípios da Cultura Livre, principalmente pelo aumento da produção nos cinemas nos últimos anos, em muitas ocasiões apenas a experiência de assistir em 3D provocava uma série de questionamentos sobre como a ilusão ocorria e a fala sobre a visão estereoscópica, o funcionamento da visão humana, tornava o elemento de interesse e não o como produzir. Na atividade na Vila Mara nem mesmo o funcionamento do 3D foi compartilhado da maneira programada, pois as crianças não tinham referência de outro tipo de visualização ou de outra sala de projeção. A comparação das animações estereoscópicas com as demais foi o principal atrativo e até mesmo o funcionamento da projeção, com as crianças tapando a lente do projetor e experimentando o efeito na parede.

Ao comparar as atividades realizadas percebemos algumas camadas de aprofundamento na experiência proposta: a projeção; a ilusão estereoscópica e nossa visão; as diferenças entre os equipamentos disponíveis; os modos de produção e a técnica envolvida; as possibilidades criativas a partir dos ideais da cultura livre; as discussões sobre o 3D como linguagem ou efeito e o impacto das diferentes tecnologias na produção audiovisual.

Já em 2016 a sessão Fundação Blender reverberou em outras iniciativas, como um convite fora do cumprimento do Edital para exibição na Oficina Cultural Maestro Juan Serrano na Brasilândia, na Zona Norte, onde eu já ministrava oficinas na área de multimeios. Nessa sessão os jovens se interessaram mais sobre a questão legal

envolvendo a mixagem de outras obras audiovisuais, apesar de alguns terem entrado em contato com a visualização 3D pela primeira vez.

Outra iniciativa provocada pela mostra de animações foi o Laboratório de Dublagem de Animações Livres, projeto que contou com o apoio do Edital das Casas de Cultura para duas edições em 2016 e que realizei na Casa de Cultura Antonio Marcos, em São Miguel. Durante as sessões da Fundação Blender a presença da legenda se apresentou como um problema. As crianças em fase de alfabetização e as que já sabiam ler, mas ainda em um ritmo vagaroso, tinham dificuldades de acompanhar alguns dos curtas exibidos, reclamando ou perguntando o que estava acontecendo para acompanhar a trama. O laboratório gerou a dublagem de uma animação antes não disponível em português e de outra que contava apenas com uma versão encontrada na internet com a gravação de baixa qualidade, prejudicando a exibição do filme. O objetivo é incluir essas animações dubladas durante as oficinas na mostra do LINCE em 2017. A experiência com dublagem ainda provocou uma vivência no Parque Raul Seixas e duas oficinas no Sesc Belenzinho que resultou em diversas versões de uma mesma animação na qual o texto podia ser improvisado na hora da gravação e atraiu crianças, jovens e adultos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Arlindo; NASCIMENTO, Vanessa. *PROJETO LINCE* (Laboratórios Interativos Nômades para Criatividade e Experimentação). São Paulo, 2014. No prelo.
- BARAHONA, J. M. G. Guia do software livre. Tradução de F. Burd. In: BARAHONA, J. M. G. et al. *Copyleft* - Manual de uso. [S.l]: [s.n], 2012. Disponível em: <<http://copyleftmanual.wordpress.com>> Acesso em: 23/05/17.
- LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: Como a Grande Mídia Usa a Tecnologia e a Lei Para Bloquear a Cultura e Controlar a Criatividade*. São Paulo: Trama, 2005.
- SÃO PAULO (Município). *Redes e Ruas: Inclusão, Cidadania e Cultura Digital*. São Paulo: [s.n], 2015. 177 p.

Vanessa Pereira do Nascimento

Mestranda em Artes no Instituto de Artes da UNESP (2016), pós-graduada em Estéticas Tecnológicas pela PUC-SP (2013) e graduada em Design de Multimídia pelo SENAC-SP (2007). Desde 2010 ministra oficinas, cursos e palestras que relacionam tecnologias e artes no SESC-SP e em diferentes espaços culturais de São Paulo. Integra o grupo de educadores de cultura digital do Projeto LINCE.

O COMUM NAS ARTES: ELEMENTOS PARA NOVAS POÉTICAS

Lucas Pretti

Instituto de Artes (IA) – UNESP – lucaspretti@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe cinco tópicos teóricos para classificação de projetos de arte que têm nos bens comuns (“commons”) seu principal campo de pertencimento. Parto de um histórico de obras e ações artísticas realizadas na cidade de São Paulo a partir da segunda metade do século 20, cujo lastro ainda pertencia ao universo da “arte política”, para me dedicar mais especificamente à atuação de coletivos artísticos e ativistas nas décadas de 2000 e 2010. Sigo com a apresentação de três modelos de casos escolhidos para estudo – BaixoCentro (2012), Pimp My Carroça (2012) e Piscina no Minhocão (2014) –, e então faço a primeira descrição do conceito obtido como resultado da pesquisa de mestrado: as *poéticas do comum*, cujos preceitos se aproximam dos que fundam o pensamento da cultura livre.

PALAVRAS-CHAVE

arte coletiva; ativismo; commons; cultura livre; poéticas do comum.

ABSTRACT

This article proposes five theoretical topics for the categorization of art projects having the “commons” as their main field of belonging. Starting from the review of artistic works and actions runned in the city of Sao Paulo, Brazil, from the second half of the 20th century onwards, still belonged to the universe of “political art”, I dedicate attention to artistic and activist collectives from the decades of 2000 and 2010. I continue with the presentation of three case models – BaixoCentro (2012), Pimp My Carroça (2012) and Piscina no Minhocão (2014) –, and then I make the first description of the concept obtained as a result of my master’s research: the poetics of the commons, whose precepts are similar to the ones found under the free culture thought.

KEYWORDS

Activism; Collective Art; Commons; Free culture; Poetics of the Commons.

1. Da arte política à arte do comum

A cidade de São Paulo é a metrópole mais populosa e contrastada da América Latina e, naturalmente, o cenário mais importante das artes no Brasil. Para além dos monumentos escultóricos construídos durante os séculos 19 e 20 em espaços públicos, que contam a história da cidade e proporcionam experiência de fruição visual aos passantes, vê-se desde os anos 1970, seguindo a tendências das vanguardas artísticas, as ruas da cidade serem ocupadas por *happenings* e performances de artistas como Artur Barrio, Nelson Lerner, Cláudio Tozzi, Maria Bonomi e grupos como Viajou sem Passaporte, Manga Rosa e 3Nós3 (Arantes, 2010). Após a virada do

século, multiplicam-se as iniciativas de caráter interventivo. Nos anos 2000, coletivos de arte assumem o protagonismo com ações ativistas e conceituais (Mesquita, 2008) de coletivos como Contra Filé, BijaRi, Frente 3 de Fevereiro, EIA, A Revolução Não Será Televisada, Ocupacidade, C.o.b.a.i.a, entre outros, que cavam brechas na metrópole com dispositivos relacionais poéticos e políticos: uma kombi de papelão dirigida por quem quiser entrar, plantas levadas para passear em carrinhos de feira, um coral de Natal que entoia uma letra satírica, etc. Na década de 2010 vê-se a evolução dessa natureza de ações no abandono da ação em si para a busca do formato plataforma; mais que um dispositivo relacional, abrem-se campos e estruturas em que outros artistas ou qualquer pessoa são convidados a intervir. É o que vem ocorrendo no BaixoCentro, no Buraco da Minhoca, no Barulho.org, no Ônibus Hacker, no Laboratório da Cidade, na Voodoohop, no O.bra e em tantas outras iniciativas.

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho de artistas e ativistas paulistanos nas interrelações entre arte e política, primeira aproximação para o conceito de *commons* (bens comum) vinculados às artes, fruto da revolução digital no final do século 20. Por isso, opto pela descrição cronológica e pela busca da contribuição estética e política de cada década sem se ater a detalhes tão específicos. Como pano de fundo mais geral, a metrópole brasileira viveu nas últimas décadas os movimentos migratórios dos anos 70 e 80, o processo de abandono do centro para os condomínios nos anos 90 (e a ascensão da cultura da periferia), o processo de gentrificação dos anos 2000 (e o fortalecimento da luta pela moradia), a retomada das ruas nos anos 2010 (e o empoderamento cidadão através da internet e de manifestações de rua). Vejamos como os projetos de arte no espaço-rua se manifestam em cada período.

O primeiro *happening* paulistano, ou pelo menos a primeira ação que a historiografia da arte tardiamente reconhece dessa maneira, é o projeto de Flávio de Carvalho, *Experiências* (1931). Apesar de ter sido realizado 30 anos antes e num contexto bem diferente da agitação cultural dos anos 1960, o artista já propõe técnicas “deambulatórias” e “errâncias urbanas” como manifestação artística em sintonia com as vanguardas modernistas do século 20 (Arantes in Bambozzi, Bastos e Minelli, 2010:81). Flávio de Carvalho veste-se com saia e blusa listrada e coloca um tipo de boné para intervir numa procissão de Corpus Christi, andando no contrafluxo. O estranhamento

das centenas de fiéis termina com o artista precisando fugir, necessitando inclusive de ajuda policial para protegê-lo numa leiteria.

Saltando para os anos 1960, a produção de Artur Barrio é exemplar sobre como artistas que tinham produções originalmente tradicionais nas artes, como é o caso dele na pintura, passam a buscar manifestações nos espaços públicos com conteúdo político. Sua série *Situação* (1969), cuja manifestação de maior repercussão se dá em Belo Horizonte mas também com realizações em São Paulo e Rio de Janeiro, distribui por diversos pontos das cidades um amontoado sem forma de materiais orgânicos e inorgânicos, como cimento, borracha, carne e tecidos. Com o tempo, o cheiro daquele descarte e a mancha que deixa nas calçadas incomoda o poder público e chama atenção dos passantes. As *Situações* seriam interpretadas dentro da contracultura como uma provocação ideológica à ditadura militar e um manifesto contra o sistema da arte (Arantes in Bambozzi, Bastos e Minelli, 2010:81).

Nelson Leirner é outro que, nos anos 1970, explora o espaço da metrópole com ações que já podem ser consideradas de um artista-ativista. Em *Outdoors* (1968), distribui por São Paulo reclames com frases de efeito provocando o moralismo do regime militar, “Aprenda a colorir gozando a cor”. Já atuando como o grupo Rex, em *Exposição Não Exposição* (1967), eles convocam o público e a crítica para um evento em que não há qualquer obra exposta, um *happening* que visa atingir o mercado da arte e encara a própria aglomeração de pessoas como a obra em si.

Nesse sentido, Leirner se assemelha conceitualmente a duas obras do mesmo período. Uma, *Corpo coletivo* (1970), de Lygia Clark, em que a artista cria uma vestimenta para vários corpos, conectada por fios em partes não-óbvias do figurino (os cotovelos de um ligados aos joelhos de outro, por exemplo). Os espectadores-interatores vestem e criam naturalmente uma forma escultórica viva, uma obra de arte fluida e processual. Outra, *Divisor* (1968), de Lygia Pape, uma das “esculturas sociais” da artista, uma espécie de manto de vários metros quadrados, com buracos para cada pessoa colocar sua cabeça, criando uma alegoria que ocupa o espaço público a partir dos movimentos da multidão interatora.

Claudio Tozzi e Maria Bonomi são expressões setentistas de arte urbana paulistana. Suas criações de esculturas e murais de grandes dimensões no espaço

público são marcantes. A *Colcha de Retalhos* (1979) de Tozzi é uma das intervenções na Estação da Sé, ao mesmo tempo em que é contratado pela iniciativa privada para estetizar diversos novos edifícios na capital paulista. O *Painel do Sesc Vila Mariana* (1980) e o mural *Zebra* (1972), no topo de um prédio da avenida Ipiranga, são duas outras obras bastante influentes, tendo a última gerado bastante discussão quando foi retirada pela administração do condomínio em 2014, que acusou os ocupantes, integrantes de movimentos sociais de luta pela moradia, de a terem danificado.

Mesmo não sendo brasileiro, vale também registrar a obra *O Branco Invade a Cidade* (1973), do argelino Fred Forest. No contexto da Bienal de São Paulo, ele organiza uma passeata de dez pessoas segurando cartazes em branco, que andam entre o Largo do Arouche e a Praça da Sé. No caminho, centenas de pessoas se juntam organicamente à manifestação fictícia e bloqueiam o trânsito por várias horas. Forest é preso pelo Dops e precisa da ajuda da Embaixada da França para ser liberado.

A esta cena em que já se esboça o coletivismo – mas que ainda depende de iniciativas individuais e da “assinatura” de um artista –, se seguem os anos 1980, cuja principal contribuição é:

o reconhecimento de que a cidade é grande demais, complexa demais, confusa demais, agressiva demais para que um urbanista, um arquiteto, um único artista possa desenhá-la, possa impor a ela seus desígnios de leitura e articulação. (BRISSAC-PEIXOTO in MIRANDA, 1998:118)

De fato, o sentimento de incapacidade diante do todo é o campo de onde emergem os primeiros coletivos de artistas interventores, cuja atuação é primordialmente de arte pública, no sentido de promover ações hoje entendidas como intervenção urbana. O grupo 3Nós3, por exemplo, usa o conceito de “interservação”, no sentido de que as intervenções trabalhar pela “inversão da percepção da paisagem” (Arantes in Bambozzi, Bastos e Minelli, 2010:81). Em *Ensacamento* (1979), eles perambulam pelo Ipiranga, pelo Ibirapuera, pelo Centro cobrindo a cabeça de todas as esculturas instaladas nos espaços públicos com saco de lixo e fita crepe, inclusive o Monumento às Bandeiras. Priscila Arantes sublinha que, nesta década, já há certa preocupação híbrida, tomando o espaço virtual da mídia como um campo em que as obras buscam também atuar:

A intervenção no espaço urbano só tinha sentido se pudesse, de alguma forma, reverberar no espaço dos meios de comunicação, construindo uma espécie de

rede entre o espaço urbano e o da mídia, e ampliando em escala a experimentação desenvolvida no espaço físico. (ARANTES in BAMBOZZI, BASTOS e MINELLI, 2010: 82)

Os coletivos Manga Rosa e Viajando Sem Passaporte são mais conceitualistas. Em ambos os casos, são formados por artistas de formação acadêmica interessados em se expressar esteticamente no espaço público, mas de maneira mais minimalista. Na intervenção *Trajatória do Terno* (1979), integrantes do Viajando Sem Passaporte entram, um por vez, em um ônibus de São Paulo. O primeiro carrega um terno, que seria passado para o segundo, e assim por diante, após dizer a frase “Por favor, você poderia segurar esse terno por alguns minutos?” e descer do ônibus. O último integrante do coletivo entrega o terno a um desconhecido. No bolso interno há um cartão com a inscrição “Trajetória do Terno, Viajando Sem Passaporte, 1979, intervenção urbana, por favor devolva o terno no endereço tal”. O terno nunca mais foi visto. Já no caso do Manga Rosa, a principal ação é a intervenção em outdoors, circuito de cera forma inaugurado por Artur Barrio anos antes. As proposições estéticas do projeto Arte ao Ar Livre (1979-1982) têm uma característica digna de nota: muitas vezes o grupo “abre” seus *outdoors* para artistas convidados, que poderiam usufruir do circuito para criar em conjunto utilizando-se da estética do outro. Isso, de certa forma, já é a manifestação de uma estrutura de plataforma, comum depois da virada do século, já em contexto digital.

Nos anos 1990 em diante, os coletivos artísticos reivindicando a rua se proliferam em São Paulo. Valendo-se do contexto brasileiro em geral, o historiador André Mesquita (2008) atribui a “emergência de um novo coletivismo artístico na década de 90” ao surgimento das novas tecnologias de comunicação e à necessidade de reafirmar o valor político da cultura diante do cenário neoliberal durante as administrações Collor (1990-1993) e FHC (1995-2001). Ambos os ex-presidentes eliminam o apoio governamental às artes e deslocam a política cultural para a iniciativa privada.

É deste período o projeto Arte/Cidade (1994), que contou com o financiamento do Sesc SP para a resignificação do ambiente urbano através principalmente de instalações. Esta década vê a profusão da cultura urbana, principalmente da periferia, com os movimentos do rap e do hip-hop, que dá início à estética do *culture jamming*: remix, colagens, *stickers*, grafite, lambe-lambes e intervenções fugazes no espaço da

cidade. Muitos coletivos têm no ativismo a principal atividade, mas não deixam de usar o corpo e os espaços das ruas como laboratório para suas ações (Mesquita, 2008:236). É o caso do Centro de Mídia Independente (CMI), dos movimentos punk e dos grupos antiglobalização que se reúnem em protestos contra a Alca, o FMI, o Banco Mundial e tomam a rua de assalto com pequenas multidões. A Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, por exemplo, teve sua primeira edição em 1996, e muito de sua concepção pode ser categorizada como ativismo artístico. Outros grupos diretamente inspirados nas práticas performativas recentes do Viajou Sem Passaporte são os grupos Alerta!, Bete Vai à Guerra, Cia. Cachorra e Núcleo Performático Subterrânea. É também na cidade de São Paulo o lugar em que as articulações dos grupos de teatro crescem de tal maneira em torno da Cooperativa Paulista de Teatro a ponto de pressionar as administrações municipais para, em 2002, obter a vitória por uma Lei de Fomento ao Teatro. Isso influencia o movimento de coletivos de arte como um todo.

No início dos anos 2000, com a atuação em rede possibilitada pela Internet e a chegada da nova visão de mundo originada pela cibercultura, o coletivismo artístico paulistano chega à maturidade, com a atuação de A Revolução Não Será Televisionada, BijaRi, Catadores de Histórias, Esqueleto Coletivo, Formigueiro, Coletivo Elefante, C.O.B.A.I.A., Horizonte Nômade, Nova Pasta, Frente 3 de Fevereiro, Contra Filé, O Povo em Pé e uma infinidade de outros grupos. As linguagens também se diversificam: projetos de intervenção urbana, performance, vídeo, pensamentos sobre o circuito de arte e a arquitetura inserida no contexto sócio-político da cidade. Um evento em especial é catalisador dessa atividade tão fragmentada: o encontro *Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro* (ACMSTC), ocorrido em dezembro de 2003 na Ocupação Prestes Maia, com mais de 120 artistas participantes. O envolvimento dos coletivos com a luta por moradia é um dos pontos centrais dos projetos de arte produzidos ali, impossível de dissociar do ativismo. “Precisamente, o que parece caracterizá-los não é uma construção identitária, mas um investimento num associativismo que se dá em um regime de impermanência, de contrato flexível.” (Gonçalves, 2012:181)

Outro exemplo célebre das ações criadas nesse período é o *Monumento à Catraca Invisível* (2004), assinado pelo Contra Filé. A intervenção é realizada no Largo

do Arouche, sobre o pedestal do busto do escritor Guilherme de Almeida (que havia sido retirado e que permanece vazio até os dias de hoje). Durante a madrugada, integrantes do grupo instalaram anonimamente uma catraca adquirida num ferro-velho da Zona Leste seguida do nome da obra, uma provocação ao Departamento de Patrimônio Histórico e à Academia Paulista de Letras, situados do outro lado da rua. No dia seguinte, o jornal Folha de S. Paulo faz uma reportagem sobre “uma catraca invisível” que apareceu da noite para o dia, e a partir daí segue-se uma disputa narrativa em torno dos temas da arte e do ativismo: de quem é o espaço público? O Contra Filé assume o ato e acaba por desenvolver na catraca um símbolo de resistência que perdura por mais de uma década. Em 2005, por exemplo, o tema da redação da Fuvest é “a descatracalização da vida”. A cartunista Laerte cria o personagem *Homem Catraca*. Quase 10 anos depois, o Movimento Passe Livre (MPL) lidera as Jornadas de Junho de 2013 queimando catracas em seus protestos. Um dos empreendimentos de comunicação brasileiros de mais repercussão e controvérsia no século 21 é o site *Catraca Livre*, criado pelo jornalista Gilberto Dimenstein.

O grupo BijaRi também tem ações emblemáticas, mais ligadas aos temas da ecologia e da requalificação do espaço urbano, já que seus integrantes são todos oriundos do campo da arquitetura. A série *Natureza Urbana* (2007-) comporta diversas intervenções, sempre respondendo a urgências e assuntos que estão no imaginário da cidade no momento em que são realizadas. O *Outdoor Verde* (2007), por exemplo, é uma reação à Lei Cidade Limpa, que regulamentou e limitou a exibição de anúncios em fachadas, vitrines e espaços urbanos em geral; os artistas criam um outdoor feito inteiro com grama, sem textos. O mesmo ocorre com o *Carro Verde* (2011), uma intervenção sobre carros abandonados no espaço público. O grupo enche de terra e planta mudas de plantas ornamentais e flores, transformando a sucata e o lixo da rua em um jardim improvável. A matéria dos projetos de arte do BijaRi, assim como o dos outros exemplos de que me valho aqui, são os bens comuns da metrópole.

O trabalho de mestrado de André Mesquita organiza boa parte da pesquisa histórica sobre este período. Em *Insurgências Poéticas* (2008), ele se debruça sobre diversos dos temas que interessam a quem procura se aprofundar no assunto – ali, lista diversas das ações realizadas no período, *Jogo das Possibilidades* (2003), *Zona de*

Poesia Árida (2006), *Zumbi Somos Nós* (2006), *Monumento Horizontal* (2004), *Homens Ignorando* (2005), *Território São Paulo* (2006). Para ele, o coletivismo artístico é ao mesmo tempo “paradoxal e dinâmico”, porque, ao mesmo tempo em que nega a ideia do artista gênio da espécie, pode conduzir à fetichização do ativismo, que seria tão estéril quanto a arte dentro do sistema tradicional das artes.

A difusão da cultura digital até o fim da década de 2000 e a inserção generalizada das redes sociais e dos dispositivos móveis na vida urbana amplifica ainda mais o surgimento de coletivos. Redes de ativistas e artistas passam a operar em torno das tecnologias livres e do ativismo da própria cultura digital, incorporando a luta por protocolos abertos do software livre e a construção coletiva a partir do common. Essa discussão inunda as indústrias da arte e da cultura neste momento. O Ministério da Cultura das gestões Gilberto Gil (2003-2009) e Juca Ferreira (2009-2010) cria e executa o programa Cultura Viva, incentivando novos coletivos e a formalização de grupos já atuantes na figura dos Pontos de Cultura. Neste contexto, o pesquisador Fernando do Nascimento Gonçalves (2012) coloca o seguinte:

[Essa nova geração de artistas brasileiros] percebe que num mundo cada vez mais interligado, espaços presenciais e virtuais se imbricam através de redes de comunicação que passam a ser um importante recurso para novas formas de expressão artística e política. Atuando de forma independente ou por vezes de forma conjunta, muitos coletivos se inserem em redes virtuais de comunicação, por meios das quais realizam debates, trocam experiências e organizam ações conjuntas. (GONÇALVES, 2012:183)

É no ano de 2009 que a Casa da Cultura Digital emerge. Até 2013, o lugar funciona no espaço que já foi uma vila de operários como uma congregação de iniciativas, pessoas, organizações e empresas autônomas que operaram na intersecção entre poder público, ativismo, artes, iniciativa privada e empreendedorismo. Dá lá saem projetos que impactam a forma como o ativismo e a produção artístico-ativista se organiza no Brasil contemporâneo: Ônibus Hacker, Produção Cultural no Brasil, os dois Fóruns e o Festival CulturaDigital.Br, Arte Fora do Museu, Garoa Hacker Clube, entre muitos outros. A Casa da Cultura Digital tem o primeiro canal curado na plataforma de *crowdfunding* Catarse, criada em 2011 – por ali seria financiado o BaixoCentro, um dos modelos de casos apresentados mais adiante.

De ações pontuais lideradas por coletivos, na virada para a década de 2010 as iniciativas incorporam os conceitos trazidos pelo digital: a busca por “novas formas de vida”,

a “inteligência coletiva”, a “partilha do comum” e a “estética do encontro fortuito”. Assim, criam plataformas sobre as quais artistas e ativistas atuam. Este conceito é caro à Internet. Segundo o Free Computing Dictionary, plataforma “é a combinação de hardware e sistemas operacionais” desenvolvida para “dar suporte à atividade de determinados softwares”. É assim que muitos dos projetos de arte se organizam nos anos 10 na cidade de São Paulo, ao criar ambientes e estrutura (*hardware*) propícios à realização de determinado tipo de ações (*softwares*) – *happenings*, intervenções, shows, peças, exposições e o que mais couber. BaixoCentro, Piscina no Minhocão, Pimp My Carroça, Barulho.org, Voodoohop, Buraco da Minhoca, O.bra e tantas outras iniciativas são plataformas que reivindicam o espaço público no formato de zonas autônomas temporárias e operam sobre o que o filósofo Pablo Ortellado (2004) qualifica como “municipalidades autônomas, que existem dentro da sociedade capitalista, mas em oposição a ela” (2004:30). Sua vertente puramente estética também vem do digital, conforme André Lemos (2006:52): o “princípio que rege a cibercultura é a re-mixagem” – por re-mixagem entenda-se o remix, a colagem e a recombinação livre de conteúdos e formas.

Além da ideia de plataforma, há ainda outra característica específica que une vários dos projetos de arte paulistanos envolvendo política na segunda década deste século – ou, na terminologia utilizada neste trabalho, que envolvem o “comum”. É o fato de contarem com financiamento coletivo via Internet (*crowdfunding*), uma ferramenta da cultura digital que ao mesmo tempo levanta dinheiro e ativa a rede ao redor de determinada ação. A novidade aqui é o lastro. É a multidão em rede que exerce o papel outras vezes desempenhado por curadores, gestores e outras figuras do mercado da arte. E também é a multidão o público primeiro das ações propostas pelos artistas ou coletivos de artistas.

2. Modelos de casos

Sou o idealizador do BaixoCentro, uma rede aberta de produtores culturais interessados em ressignificar uma região específica de São Paulo, que não existe formalmente no mapa, e dá nome ao grupo. O “baixo” centro da cidade (entornos do Elevado Costa e Silva, o Minhocão) recebeu um festival autogerido e horizontal entre março e abril de 2012, a partir do aporte de R\$ 17.103 realizado por 269 pessoas. Para o festival

acontecer, foi construída uma plataforma *online* para cadastro de ideias (foram 110 itens na programação) e desenvolvida a Trike Multimídia, que garantiu a tecnologia para as ações, todas itinerantes por definição. Uma vez que o triciclo estivesse ali, estava colocada a zona autônoma temporária que fazia o território ser o BaixoCentro.

O convite ao público sempre foi bem claro: venha assistir à programação e desrespeitá-la ao mesmo tempo, venha intervir porque a rua não precisa de licença. Os membros da rede trabalharam num conceito disruptivo de “cuidadoria”, em vez de curadoria, uma maneira poética de dizer que nenhum projeto inscrito seria rechaçado ou selecionado, mas sim “cuidado” para que ocorresse conforme o desejo do proponente. O BaixoCentro levou milhares de pessoas para aquela região da cidade num momento em que ocupar as ruas não era prática corrente, como se viu nos anos seguintes, fenômeno que essa iniciativa possibilitou que ocorresse. A repercussão foi imensa e inspirou coletivos de várias cidades do Brasil a replicar o modelo aberto – mais um sinal de que há *commons* em jogo: a pólis, a poluição, o trânsito, o lazer, a natureza, a própria arte.

Com objetivo manifesto “tirar os catadores da invisibilidade através da arte”, o artista Thiago Mundano organizou intervenções em 50 carroças de catadores de papelão em um evento no Vale do Anhangabaú em maio de 2012. A multidão financiadora, assim como o público em geral, foi convidado para comparecer à ação Pimp My Carroça, para fazer parte da criação coletiva. Após conseguir R\$ 63.950 investidos por 781 pessoas, ele formou e ativou uma comunidade de interessados nessa iniciativa para depois “abrir” sua proposta artística.

A ação foi abraçada e inspirada no programa da rede MTV *Pimp My Ride*, que se dedicava a incrementar carros esportivos. Thiago Mundano desloca a ideia para o contexto social em que já atuava (é grafiteiro e artista urbano com obras ligadas a questões ambientais) e desloca também as carroças da posição de objeto-resultado para o papel de dispositivo relacional – serve como conexão entre quem está ali criando e fruindo a obra e a cidade. O sucesso do mecanismo foi tão grande que outras oito edições já foram realizadas em cidades pelo Brasil. Como dito, vários *commons* estão em jogo: o lixo, o trabalho, o espaço público, a dignidade humana.

Já a arquiteta e artista visual Luana Geiger construiu uma piscina de 50 metros sobre o Elevado Costa e Silva, viabilizado via *crowdfunding* com o apoio institucional da X Bienal de Arquitetura. Luana iniciou suas atividades junto ao coletivo BaixoCentro e partiu do grupo para essa iniciativa individual (mas coletiva, uma vez que só faz sentido com a apropriação e interação do público). Para construir a *Piscina no Minhocão* em 23 de março de 2014, que levou mais de 105 mil litros de água, a artista contou com R\$ 8.257 advindos de 176 pessoas.

Foi de uma provocação imensa transformar em área de lazer aquático parte dos 3,5 quilômetros de concreto armado erguidos no começo dos anos 1970 exclusivamente para carros. Esta é talvez a obra mais claramente relacional entre as selecionadas para estudo, já que a piscina em si não é nada sem gente dentro, além do fato de a iniciativa ter abertamente como inspiração as cosmococas de Hélio Oiticica, construções interventivas de arte contemporânea que já flertavam com o conceito de o artístico não estar na obra, mas nas relações em jogo. Como nos outros casos, os *commons* da natureza, do lazer, da poluição, da saúde, da diversão são evidentes na iniciativa de Luana Geiger. O projeto teve imensa repercussão midiática e foi fundamental na luta do direito à cidade paulistano, que em 2014 chegou a conquistar a aprovação do projeto de lei que prevê a desativação do Minhocão.

3. Elementos para uma poética do comum

A análise dos modelos de casos mostra que há diversos pontos em comum entre os três projetos artísticos – e também entre muitas outras manifestações do “*common*” em trabalhos de arte realizados em São Paulo no mesmo período. Para fins de estudo, recortei essas três ações, buscando o contexto em que estão inseridas, pois previa ser possível, a partir delas, organizar alguns dos tópicos que nos permite inferir caminhos poéticos trilhados por esses artistas.

Os cinco tópicos organizados abaixo são a primeira tentativa de identificar caminhos poéticos na contemporaneidade que têm no “*common*” seu principal campo de pertencimento. Como contribuição ao pensamento crítico das artes, portanto, proponho o *conceito poéticas do comum*. Esta a rota trilhada intuitivamente, no contexto

de São Paulo, pelas iniciativas selecionadas como objeto de estudo deste trabalho. Como se vê, as poéticas do “commons”, que agora recebem elaboração teórica, têm seus preceitos muito próximos aos que fundam a cultura livre¹. Abaixo, explico os cinco aspectos identificados em BaixoCentro, Pimp My Carroça e Piscina no Minhocão, que servem de norte para outras obras/ações/iniciativas em diálogo com esse tipo de narrativa poética:

3.1. Concepção/autoria coletiva

A pesquisadora Júlia Blumenschein (2008) aponta três tipos de modelos de autoria para análises de processos criativos em arte: restrita, compartilhada e coletiva (2008:30). No primeiro, um artista assume a obra e busca profissionais e especialistas que possam auxiliá-lo. No segundo, um artista convida pessoas para dialogar e desenvolver um projeto, que influenciarão no resultado final a partir de suas contribuições, e, portanto, será uma criação compartilhada. No terceiro, o mais complexo, o processo criativo é feito em grupo desde a concepção inicial, numa negociação tal que a obra final não será de nenhum dos integrantes, mas do coletivo.

Já que atuam como plataforma, abrindo espaço para a manifestação de outros artistas durante a realização da obra, os três projetos analisados aqui acolhem os três modelos de autoria de Blumenschein, embora tenham, na sua concepção primeira (no insight do projeto em si), a complexidade da criação coletiva. Mesmo no caso do Pimp My Carroça, bastante construído em torno da figura de Thiago Mundano, a ação não se completaria se o processo não fosse concebido coletivamente. No BaixoCentro isso fica mais claro: cada etapa da idealização parte de consensos cada vez mais difíceis, visto que a rede se amplia e, assim, estendem-se os debates. Fica clara, portanto, a opção desses projetos de, uma vez atuando com bens comuns partilhados, partir para uma autoria verdadeiramente coletiva.

3.2. Manifestação no espaço público

¹ Nome dado ao movimento da “cultura da permissão”, que prega a liberdade de modificar e gerar novas obras a partir daquelas distribuídas livremente. Lessig (2004) foi quem relacionou o termo ao universo criativo da internet.

Esta é uma ideia bastante clara, não havendo muito mais o que explicar, já que nos territórios da cidade confluem as disputas e subjetividades dos habitantes e frequentadores de cada espaço. O que, sim, deve-se sublinhar é a natureza híbrida dos projetos, posicionados concomitantemente em universos da arte pública e da artemídia. A organização, concepção e execução se dá também nos territórios informacionais de São Paulo, não apenas por estarem mediadas pelas tecnologias de comunicação, mas por ativar o imaginário e disputar a atenção simbólica de avatares em redes sociais. Sem a carga viral que as iniciativas contêm em si mesmas seria inviável a realização. O espaço público, aqui, é considerado em sua ambivalência cívica: online e off-line ao mesmo tempo.

3.3. Execução aberta/permeável/relacional

Não encontro síntese melhor para este tópico do que uma frase do vídeo de captação do BaixoCentro: “Nós queremos criar uma infra-estrutura para este projeto para que ele mesmo seja aberto à intervenção e à desobediência de quem quiser. Nós queremos desobedecer a nossa própria produção”². Vemos aqui uma aplicação inédita da lógica das comunidades de software livre, típica das organizações em rede, à produção em artes. As iniciativas descritas neste trabalho têm os seus códigos abertos, estão permanentemente descortinadas e contando com a fissura, com o fork, com mudanças no rumo baseadas nos inputs dados por membros da rede aberta. Dependendo do nível de abertura, essa característica também é chamada de permeável ou relacional, uma vez que o resultado final nunca está previsto totalmente de saída. Parece nítido que há problemas éticos em projetos fechados, privados ou totalmente concebidos que buscam ativar ou se valer do bem comum. O commons exige permeabilidade.

3.4. Temática comum

Retomo em termos gerais duas definições de bens comuns para ilustrar o que os trabalhos analisados têm como principal temática. Lewis Hyde (2010) diz que “bens comuns são um regime social para gestão de recursos partilhados coletivamente”, enquanto Michael Hardt e Antonio Negri (2004), em acepção diferente, descrevem o

² Disponível em: <<https://www.catarse.me/baixocentro>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

bem comum como o fruto da produção coletiva da multidão organizada em enxame, como resistência política à narrativa totalizante e belicosa da sociedade contemporânea. Como vimos, embora levantem vários conceitos e deem espaço para a geração de significados e apropriações muito diversas, as temáticas principais da Piscina no Minhocão são o lazer e a preguiça, do Pimp My Carroça o lixo e a figura dos catadores, e no BaixoCentro o direito à cidade. É óbvio concluir que as iniciativas que buscam atuar segundo uma poética do comum têm, em sua gênese, o comum como motivação principal.

3.5. Comunidade em torno

Nos três projetos manifesta-se o fenômeno da transfiguração da multidão online em multidão que o financiamento coletivo é capaz de promover (enquanto ferramenta a serviço da cultura livre). Em termos gerais, o que define as multidões online são o interesse comum por algum tópico e o posterior desenvolvimento de vínculo afetivo em torno de determinado conteúdo (um blog, por exemplo) (Stage, 2013). Há consumo/troca de informação e uma relação de plateia. A multidão, ao contrário, age em conjunto, cria, partilha e zela pelo comum. Os três projetos de arte são lastreados pelo processo de captação de recursos por crowdfunding; é o dinheiro coletado via Internet o que os justifica, sustenta e permite que atuem no “comum”. Isso é tão evidente que muitos projetos de interesse público vinculado a marcas ou governos tendem a sofrer resistência, ao menos parcialmente. O que mantém a independência, no caso do BaixoCentro, do Pimp My Carroça e da Piscina no Minhocão, é o financiamento coletivo teoricamente desinteressado, ou, para ser mais específico, interessado apenas na realização da ação, sem outras intenções. A comunidade que financia não apenas viabiliza o projeto pragmaticamente, mas, ao mesmo tempo, contribui para sua existência ontológica.

Estes elementos servem como ponto de partida para outras reflexões e obras artísticas sobre o tema, assim como colaboram com outras áreas do conhecimento que se interessem pela estética no sentido da construção das cidades. Ao mesmo tempo, expandir esses conceitos é reconhecer que preceitos artísticos não são estanques e que novas recombinações e ordenamentos são próprias da configuração da multidão. Mais do que se limitar, organizar para expandir. Hoje, mais que ontem, buscar o comum

é um ato de resistência diante da individualização e espetacularização do mundo. O artista que se vale de poéticas do comum deve criar novas ficções, fricções, para disputar o imaginário coletivo da cidade. O comum está no como-fazer.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Ed Senac, 2005. 190 p.
- BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo (orgs.). *Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. 223 p.
- BLUMENSCHNEIN, Júlia Camille. *Processos criativos no SCIArts – Equipe Interdisciplinar*. Orientação: Lucia Isaltina Clemente Leão. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. 151 p.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. In: *Contemporânea*, v 10, n. 2, p. 178-193, 2012. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf. Acesso em: 7 fev. 2016.
- HYDE, Lewis. *Common as Air: revolution, art and ownership*. Nova York: FSG, 2010.
- LEMO, André. Cibercultura como território recombinate. In: MARTINS, Camila Duprat; CASTRO E SILVA, Daniela; MOTTA, Renata (orgs.), *Territórios recombinate: arte e tecnologia - debates e laboratórios*. São Paulo: Instituto Sérgio Motta, 2007, p. 35-48.
- LESSIG, L. *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. 2004. Disponível em: <http://free-culture.cc/>. Acesso em: 25 set. 2014.
- MESQUISTA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação (Mestrado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP), 2008.
- MIRANDA, Danilo Santos de (coord.). *Arte Pública: trabalhos apresentados nos Seminários de arte pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos*. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.
- ORTELLADO, Pablo; RYOKI, André. *Estamos vencendo! Resistência global no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. (Coleção Baderna)
- STAGE, Carsten. The online crowd: a contradiction in terms? On the potentials of Gustave Le Bon's crowd psychology in an analysis of affective blogging. *Distinktion: Scandinavian Journal of Society Theory*, 14:2, 211-226. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University, 2013.

Lucas Pretti

Artista-pesquisador e jornalista, é mestrando do Instituto de Artes (IA) da Unesp. Atua nas fronteiras entre arte, mídia e cidade, se utilizando das redes digitais e da tecnologia como elementos de composição. Idealizou o BaixoCentro (2012). Nasceu em São Paulo, Brasil, em 1983. Mais informações em lucaspretti.com.br

POÉTICAS DO SENSÍVEL: DRAMATURGIAS DE AÇÃO POLÍTICA NO TEATRO LATINO-AMERICANO

Éder Rodrigues
ederdelrodrigues.literatura@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa alguns indicadores que conferem às poéticas dramáticas criadas no espaço latino-americano um caráter político, tanto no processo de composição vivenciado quanto no resultado partilhado com o público. Ao reconhecer a dramaturgia como um espaço de experiência, ratifica-se o entendimento de uma topografia que elege as instâncias teatralizadas do sensível como fundamento de uma escritura de ação política, teoricamente subsidiada pelos apontamentos de Sara Rojo e Jorge Dubatti. A reflexão se concentra no trabalho do grupo boliviano *Teatro de los Andes* e a partir dele se amplia os conceitos referenciais sobre a práxis dramática contemporânea, a teoria teatral latino-americana e seus desdobramentos no contexto emergente.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro Latino-Americano. Dramaturgia. Teoria. Práxis política. Poéticas contemporâneas.

RESUMEN

Este artículo analiza algunos indicadores que confieren a las poéticas dramáticas creadas en el espacio latinoamericano un carácter político, tanto en el proceso de composición vivenciada y en el resultado compartido con el público. Al reconocer la dramaturgia como un espacio de experiencia, se ratifica el entendimiento de una topografía que elige las instancias teatralizadas de lo sensible como fundamento de una escritura de acción política, teóricamente subsidiada por los apuntes de Sara Rojo y Jorge Dubatti. La reflexión se concentra en el trabajo del grupo boliviano Teatro de los Andes ya partir de él, se amplían conceptos referenciales sobre la praxis dramática contemporánea, la teoría teatral latinoamericana y sus desdoblamiento en el contexto emergente.

PALABRAS CLAVE:

Teatro Latinoamericano. Dramaturgia. Teoría. Práctica política. Poéticas contemporâneas.

A práxis dramática contemporânea desenvolvida no espaço latino-americano provoca teorizações críticas que ultrapassam as fronteiras do dramático, tanto na sua estrutura como na sua gênese processual. Ao ampliar as vertentes que envolvem conceitos e metodologias inseridos nos expedientes de criação, o pensamento teórico atual investiga como os dispositivos geradores de textualidades integram um campo heterogêneo de elementos reconhecidos como pertencentes à dramaturgia. Estes elementos estão intrinsecamente ligados a processos concebidos para conciliar a tessitura do sensível a uma instância política destacada como emergente no percurso dos coletivos e suas relações com a própria América Latina.

Esta frente teórica encontra respaldo nos estudos de Jorge Dubatti que investiga práticas cênicas latino-americanas sob um aporte que engloba a cultura teatral dentro da prerrogativa do que denomina de “resgate do convívio” e, também, nos apontamentos da pesquisadora, diretora e teórica Sara Rojo, que trabalha com o conceito de “pulsão” para se referir a sistemas abertos, democráticos e inclusivos de poéticas na encenação, na escritura e nos processos contemporâneos de vivência teatral.

Ao adentrarmos os domínios do pensamento teórico latino-americano, torna-se reconhecível uma topografia que passa a pensar as redes de convívio, a trajetória dos coletivos e suas inserções nos respectivos contextos como pilares de seus percursos e partilhas, premissa que, inclusive, desloca o olhar até então conferido pela crítica ao Teatro Latino-Americano, referenciado comumente pelo seu viés estético ou metodológico. Atualmente, há uma preocupação teórica de ampliar este viés analítico das conjunturas epistemológicas de tessitura dramaturgica, passando a instrumentar alicerces cujo pensamento constrói leituras em que os fundamentos estético-metodológicos de cada trabalho passam a ser investigados como fundamento político de posicionamentos e inserção, observados principalmente no cone sul. Nesta vertente, cada segmento da engrenagem teatral é tomado pelo outro e seus atravessamentos constituem uma diversidade expressiva e categórica de subjetivação e teatralização da América Latina. Rojo reconhece esta diversidade criativa que se traduz na encenação e na dramaturgia de coletivos latino-americanos:

A América Latina enuncia e produz um teatro que, com diversas tendências, negocia com os sistemas e culturas existentes dentro e fora do continente. Espetáculos performáticos latino-americanos criados de diversas concepções estéticas e ideológicas (...) são parte de coordenadas espetaculares, que desenvolvem processos criativos reveladores dos mecanismos pelos quais a América Latina foi oprimida e reprimida. Quando falo de mecanismos refiro-me à rede que sistemas, instituições, hierarquias e categorias fixas estabelecem entre si. A elaboração e articulação das ideologias hegemônicas, que mutilam o pensamento e impedem a liberdade transgressora, realiza-se através de um emaranhado, que vai desde a linguagem até as estruturas institucionais. De diversas maneiras e com distintas metodologias, o teatro latino-americano continua produzindo signos que levam à discussão das identidades postas em relação com os contextos que as atravessam. (ROJO, 1999: 64).

A leitura que Rojo faz desta diversidade desencadeia o que a mesma denominou de “pulsão”, conceito aplicado ao teatro e desenvolvido na obra *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina* (2011). De acordo com o

prefácio de Bernardo Subercaseux, ao cunhar este termo, a teórica “trata de teatro, de uma atividade artística complexa na qual há texto e montagem, ficção e realidade; uma expressão que não é meramente transmissora de ideias, que é, sobretudo, performativa, na qual, de alguma maneira, se diz sem dizer. (SUBERCASEUX, In: ROJO, 2011: 12).

Ao analisar o pensamento de Rojo voltado para a práxis cênica de raiz latino-americana, pode-se reconhecer que esta pulsão está ligada a motivações que ultrapassam os princípios estéticos adotados, tornando-se parte do percurso e da sobrevivência dos coletivos em contextos de vulnerabilidades políticas e econômicas, cujo teatro, em suas distintas e específicas manifestações, passa a ser um instrumento de resistência.

O resultado desta expectativa apresenta uma diversidade de dramaturgias que esfacelam os princípios representativos, exploram outras possibilidades de se relacionar com o público e investigam outras fontes e dispositivos escriturais. Esta expectativa é que permite a variação de micropoéticas extensivas que, ao confrontarem à fixidez de modelos, constroem estruturas e poéticas sob um viés crítico ao próprio espaço contemporâneo onde estão inseridas, também expondo, no caso, as novas micropolíticas de atuação, responsáveis diretas por essa diversidade. Sobre o conceito de micropolíticas aplicado no âmbito teatral e adotado para esta reflexão, Dubatti esclarece:

En su práctica, el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede producir una subjetividad que ratifica el statu quo y los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ideología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capitalismo o el neoliberalismo en la Argentina actual). En sentido contrario, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas. (...) Pero llamaremos preferentemente micropolíticas, por oposición o divergencia de lo macro, a aquellas que constituyen territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa, o asuman una actitud de convivencia pacífica.¹ (DUBATTI, 2007: 01).

¹ “Na prática, o teatro instala um campo de verdades subjetivas, cuja inteligência permite conhecer os sujeitos que as produzem, carregam e transmitem. Em sua dimensão histórico-pragmática, o teatro abrange formas subjetivas de compreender e habitar o mundo. A subjetivação teatral pode ser

O pensamento de Dubatti parte do micropoético e do micropolítico se guiando pelas bases filosóficas do teatro para um olhar mais complexo sobre a prática, além de redimensionar as arestas de trabalho. Seguindo esta linha de construção teórica, torna-se reconhecível que as práticas cênicas latino-americanas e os resultados que delas surgem (espetáculos, performances, intervenções, ocupações, dentre outras) estão pautados por fundamentos e pulsões políticas e, seus processos geradores, fazem dessas poéticas políticas uma singularidade que também se especifica com princípios estéticos e metodológicos próprios, porém enraizados no lugar de fala e no meio social que torna apta a resistência de determinada obra. É o caso do trabalho do grupo *Teatro de Los Andes*, da Bolívia.

Em 1991, César Brie, Naira González e Paolo Nalli fundam o *Teatro de Los Andes*, estabelecendo-se em Yotala, região periférica de Sucre, Bolívia. Atentos ao contexto específico boliviano e o seu potencial artístico, iniciam atividades para dar suporte à proposta baseada na coletividade, nas tradições performáticas latino-americanas e nos intercâmbios que estes repertórios produzem ao entrecruzar linguagem e performance teatral.

Os trabalhos que dão início às atividades do grupo são as montagens de *El mar en el bolsillo* (1989) e *Romeo y Julieta* (1991), porém, é com a montagem de *Colón* (sobre o processo de conquista da América) e *El pueblo que perdió el mar* (sobre a Guerra do Pacífico de 1879 que culminou com a perda do território boliviano de saída para o mar para o Chile) que podemos reconhecer como a inauguração do projeto teatral do Teatro de Los Andes, inteiramente em diálogo com o espaço de enunciação onde estão inseridos e, conseqüentemente, com as inquietudes sociais, históricas e contemporâneas que emergem deste espaço.

macropolítica ou micropolítica. Pode produzir uma subjetividade que confirma o statu quo e os imaginários coletivos mais difundidos e arraigados, um teatro do conformismo e da regulação social que confirma a subjetivação macropolítica, ou seja, as que se expressam em todas as ordens da vida cotidiana, sintetizando os grandes discursos de representação-ideológica numa generalização institucional (por exemplo, a subjetividade do capitalismo e do neoliberalismo na Argentina atual). Por outro lado, o teatro pode se constituir numa zona de construção de territórios de subjetividade alternativa, micropolítica, por fora da subjetividade e representações macropolíticas. (...) Mas chamaremos preferencialmente micropolíticas, em oposição ou divergência à macro, a aquelas que constituem territórios alternativos e estão militantemente “contra” a macropolítica e aspiram tomar o lugar de uma macropolítica representativa ou assumam uma atitude de convivência pacífica.” (DUBATTI, 2007: 01).

Ao todo foram mais de vinte peças criadas e produzidas de forma partilhada, cuja autoria, independente da função específica desempenhada por cada integrante, leva o pensamento coletivo do grupo. O ideário de fundação do Teatro de Los Andes e seus princípios de trabalho estão traduzidos na entrevista de César Brie (na época com 47 anos) concedida à Hilda Cabrera, em razões de uma das temporadas do espetáculo *A Ilíada*.

Quando llegué a Bolivia, hace diez años, creí que podría cambiar un montón de cosas. Hoy sé que no, que en todo caso contribuí a abrir puertas. Eso, creo, me lo reconocen. Nosotros vivimos de nuestros espectáculos, investigamos y sentimos que tenemos una responsabilidad cultural: atravesamos toda Bolivia, para ver más allá de los grandes centros, para formar gente y crear posibilidades de apertura.² (BRIE, 2001: 14).³

O Grupo Teatro de Los Andes tem como fundamento de trabalho o processo colaborativo, perspectiva em que todos os integrantes envolvidos em determinado projeto contribuem e dialogam experiências que atravessam, de forma transdisciplinar, as distintas áreas da engrenagem teatral. Desta forma, as obras produzidas reúnem tanto o material artístico destas experiências, como também o diálogo ideológico tecido pelos seus agentes nas vivências compartilhadas. De acordo com o site oficial do grupo, em seus espetáculos o Teatro de Los Andes:

busca reflexionar sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de retomar la propia esencia, construyendo un puente entre la técnica teatral y las fontes culturales andinas, utilizando el encuentro, el contacto y el diálogo como elementos imprescindibles para su trabajo cultural.⁴ (<http://www.teatrolosandes.com>).

Com esta premissa, o grupo se destacou como uma das primeiras companhias bolivianas a constituir um repertório contínuo de espetáculos resultantes de uma pesquisa de linguagem e de processos partilhados em sua sede, uma espécie de espaço-fazenda onde promovem oficinas, residências artísticas e dão continuidade ao trabalho investigativo.

² “Quando cheguei à Bolívia, há dez anos, pensei que poderia mudar um monte de coisas. Hoje eu sei que não, em todo caso, contribuí abrindo portas. Isso, creio que reconhecem. Nós vivemos de nossos espetáculos, pesquisamos e sentimos que temos uma responsabilidade cultural: atravessar toda a Bolívia para ver além dos grandes centros, para formar artistas e criar possibilidades de abertura.” (BRIE, 2001: 14).

³ Entrevista concedida a Hilda Cabrera. IN: “En Homero, encontré un mandato sobre el cuerpo” Disponível em Acesso em 03/01/2016.

⁴ “busca refletir sobre o espaço cênico, sobre a arte do ator e a necessidade de contar histórias, de recordar, de retomar a própria essência, construindo uma ponte entre a técnica teatral e as fontes culturais andinas, utilizando o encontro, o contato e o diálogo como elementos imprescindíveis para seu trabalho cultural.” (<http://www.teatrolosandes.com>).

O espaço fundado a partir das atividades realizadas na sede possibilita ao grupo consolidar redes de intercâmbios culturais. O Teatro de Los Andes chamou a atenção por empreender uma pesquisa que partiu dos elementos repertoriais bolivianos para dialogá-los expressivamente com a memória do seu povo e suas particularidades subjetivas. A manutenção de atividades periódicas e as constantes temporadas nacionais e internacionais são responsáveis pelo reconhecimento desta companhia como uma das que projetaram o teatro boliviano para o resto do mundo, e para muitos, como um grupo que sedimenta o teatro profissional na Bolívia. De qualquer forma, é possível reconhecer, a partir das inúmeras menções por parte da imprensa e de estudiosos, que o Teatro de Los Andes passa a ser uma referência de trabalho no país e, também, uma inspiração para a criação de outros grupos que hoje dinamizam a cena contemporânea boliviana.

César Brie integrou o grupo Teatro de Los Andes por vinte anos, desvinculando-se em 2010. O seu olhar metodológico sobre as formas de trabalho do coletivo e os reflexos destes princípios nas obras criam peculiaridades criativas com um potencial simbólico que integra uma nova perspectiva teatral, tanto na cena, quanto na escrita para o palco. Atualmente o Teatro de los Andes é integrado por Giampaolo Nalli (Coordenador Geral), Gonzalo Callejas (Coordenador Artístico, ator e cenógrafo), Lucas Achirico (Coordenador musical e ator) e Alice Padilha Guimarães (Coordenadora pedagógica e atriz), os quais convidam outros artistas para cada projeto específico. Após a saída de César Brie, o grupo deu continuidade ao seu trabalho com as montagens *Hamlet de los Andes*, dirigido por Diego Aramburo, e *Mar*, espetáculo que estreou em 2014, com direção de Aristides Vargas.

Durante o período profícuo de trabalho no qual esteve presente César Brie, o grupo vivenciou e produziu espetáculos importantes e significativos no sentido de trazer para a cena a pluralidade cultural boliviana. Parte da crítica especializada, principalmente aquela externa ao espaço latino-americano, reconhecem esta pluralidade como uma categoria estética, porém se torna importante frisar que, no caso de Brie e do Teatro de los Andes, a opção por uma escritura conjuntiva, não revela apenas um princípio desencadeador de variáveis estéticas, mas de um posicionamento político e crítico diante de formas ortodoxas que, durante muito tempo, oprimiram (e ainda oprime) a expressividade do continente e suas formas díspares de compor e de teatralizar.

O Teatro de los Andes desenvolve uma dramaturgia de reconstituição histórica a partir do não oficial e da memória social. As linhagens, subjetividades e silêncios compartilhados no fervente caldeirão da cultura latino-americana podem ser lidas como prerrogativas estéticas, artísticas e simbólicas de como estes homens de teatro encontram correspondentes dramaturgicos capazes de ultrapassar o histórico de repressão que a América Latina sofreu (e ainda sofre) no plano econômico, político e cultural. Diante de uma pluralidade que se torna muito mais complexa porque se refere a um território vasto e multiforme, cujos resíduos, rastros e silêncios dizem tanto quanto a história escrita é que podemos antever um espaço reconfigurado para sua circunscrição. Este espaço pressupõe um novo tratamento dado ao texto e um olhar dramaturgico que atue fora dos espaços rigidamente definidos para que a escrita funcione efetivamente como uma experiência ratificadora, e não delimitadora, desta pluralidade pungente com a qual o grupo se integra.

O projeto dramaturgico do coletivo parte da singularidade da sua criação pautada na partilha dos processos, no ideário coletivo de suas premissas e nos desdobramentos socioculturais de sua inserção, instaura novas dinâmicas de trabalho inteiramente enraizadas no lugar de onde se fala e suas fronteiras. O percurso de trabalho se atém à investigação dos formatos, às referências e inferências do labor, porém, o pilar dramaturgico se concentra no processual que nasce do corpo e dos seus correspondentes identitários, antropológicos e ideológicos. Nesse caso, é possível reconhecer o acesso e o resgate de arquivos performáticos que são instaurados nas peças, atravessando o texto teatral com recorrências à cultura andina, às suas relações específicas com a morte e à tradicionalidade oral. O papel do dramaturgo passa a funcionar como um articulador desses registros, como um mediador das instâncias que coloca e, até mesmo, enquanto provocador das tensões que equaciona como fundamentais para o registro da pluralidade constitutiva e suas emergências identitárias de sujeição, memória e história.

Um dos aspectos fundamentais e esclarecedores desta ideia é o fato deste cruzamento de culturas, territórios e fronteiras ser preponderante nos trabalhos do grupo. Seja pela seleção dos temas pertencentes às emergências históricas e sociais da Bolívia, pelas releituras de obras clássicas eleitas como ponto de partida

dialógico, como também pelos processos de criação onde a diversidade cultural se torna a mola propulsora dos tecidos dramáticos.

Importante situar que este diálogo entre culturas e as referências latino-americanas presentes no trabalho do Teatro de Los Andes não são apenas elementos ilustrativos ou discursivos deste processo. Pelo contrário, a inclusão do repertório performático constitui a própria voz dramática que se estende pela encenação, operando com o compromisso de conferir materialidade a este arsenal heterogêneo verificável tanto no repertório ao qual se debruça, como na pluralidade processual de seus registros.

O elemento dialógico cultural é identificado pela formação do coletivo, onde cada integrante (pertencentes a espaços territoriais distintos) comunga do teatro como um espaço aglutinador das diferenças, não para excluí-las, mas para partilhá-las segundo suas forças e fragilidades. Este diferencial se torna notável, uma vez que há muitos trabalhos que forjam a inclusão do que denominam como diversidade cultural, omitindo um apelo conveniente ou de sumária exploração conceitual desta característica. Com o Teatro de Los Andes é exatamente a experiência coletiva que conduz à alteridade e à pluralidade que se abre quando a escuta vem do outro. No caso de César Brie, seu trabalho como dramaturgo caminha pelo encontro destas diferenças para sublinhá-las até o limite da dor, do trauma e do afeto, ato que pluraliza a cena em um espaço desterritorializado e intercultural.

Trabajamos por una Bolivia pluricultural y multiétnica. Trabajamos para eliminar la exclusión y crear una nación con posibilidades para todos. Trabajamos para que en esta nación se reconozcan las diferencias culturales y de costumbres por un lado, y por otro se alimenten los encuentros y relaciones. La interculturalidad debe por un lado afirmar las diferentes identidades y por el otro promover el respeto, el conocimiento mutuo y el intercambio entre diferentes. Y es en este aspecto que el arte puede cumplir una función extraordinaria.⁵ (BRIE, 2007: 32-33).

Nesta linha de trabalho, instaura-se um campo pluridimensionalizado de possibilidades teatrais, instrumentado por uma diversidade de elementos tão infinda quanto à mistura dos povos do cone sul. Estes elementos reúnem arte e pensamento, fazem parte, constituem o material dramático, requerendo, outras

⁵ “Trabalhamos por uma Bolívia pluricultural e multiétnica. Trabalhamos para eliminar a exclusão e criar uma nação com possibilidades para todos. Trabalhamos, por um lado, para que nesta nação se reconheçam as diferenças culturais e de costumes, e, por outro, se alimentem destes encontros e relações. A interculturalidade deve, por um lado, afirmar as diferentes identidades e, por outro, promover o respeito, o conhecimento mútuo e o intercâmbio entre os diferentes. É neste aspecto que a arte pode cumprir uma função extraordinária.” (BRIE, 2007: 32-33).

formas de inscrição e investigação para sua materialização cênica. Nesta linha de argumentação, não é somente a palavra e o texto que vetorizam sentidos num processo artístico, mas toda a práxis relacional que a dramaturgia registra se torna detentora de valor simbólico e político, como é o caso da montagem *Outra Vez Marcelo* (2005).

O processo de criação da obra *Outra Vez Marcelo*⁶, partiu do entendimento de dramaturgia como um espaço de reconstrução da memória, preceito que, ao se tratar de um território como a América Latina, especialmente a Bolívia, agrega uma complexidade levando em consideração a histórica política de esquecimentos sofrida pelo continente (e que ainda sofre), os desdobramentos dos processos de colonização, as experiências ditatoriais que marcaram o cone sul no século XX e a subordinação econômica.



Figura 1 - Otra vez Marcelo, 2005, Direção de César Brie.
Fonte: <alternativateatral.com.br>. Acesso em 25 de maio de 2015

Desta forma, torna-se evidente que o trabalho dramaturgício para reconstituir esta memória política, coletiva e esquecida não se restringe às fontes de uma história letrada, muitas vezes, escrita a partir da versão dos colonizadores e opressores que amordaçam e torturam a parte mais abissal dela, geralmente proeminente dos movimentos do contraditório e das minorias. Sob esta particularidade que se detém a conjuntura ideográfica desta pela em que o coletivo se debruça sobre os resíduos culturais sobreviventes, sobre os vestígios que resistiram às arbitrariedades do poder e, principalmente, sobre os corpos dados como “desaparecidos” pela tortura opressiva dos golpes políticos.

⁶ Otra vez Marcelo, título original, integra a coletânea “Teatro I” da obra “Teatro de César Brie” com curadoria editorial de Jorge Dubatti, publicada na Argentina pela Editora Atuel em 2013.

O dramaturgo recorre a este arsenal como forma de dar voz, espaço e teatralidade a uma memória “não oficial”⁷, presentificando-a sob um referencial da história como algo presente e que pulsa, e não como aquilo que foi ou aconteceu. Esta prerrogativa, politicamente instaurada na peça, promove o diálogo direto do teatro com a realidade, da arte com a memória, da escritura com os sinais de luta e resistência. “En una sociedad que viva en la amnesia de su historia, serán los artistas quienes harán saltar los candados de la remoción y harán ver los harapos vergonzosos a que se ha reducido la memoria”.⁸ (BRIE, 2007: 34).

Os procedimentos utilizados para fundir a violência do período político-ditatorial com a estética lírica proposta em *Outra Vez Marcelo* constituem uma operação de desarquivamento dos elementos levantados que passam a fazer parte da matéria que se quer lembrar. Palavra e imagem se entrelaçam como forma de ratificar o movimento memorialístico que a teatrografia do Teatro de Los Andes privilegia e encena.

Apresentado ao público como drama político, a peça traz um escopo dramático testemunhal de reflexão e impacto sobre como o exercício das forças ditatoriais podem ser lidos a partir da versão dos movimentos de resistência. A linhagem poética conecta o espectador às micropolíticas que são tensionadas ao extremo, no caso da peça, sublinhado como referente direto de Marcelo Quiroga⁹, intelectual e ativista boliviano que teve sua obra e pensamento silenciados. O processo dramático operado por César Brie pontua a reconstrução da memória coletiva como um alicerce revelador de materialidades extraídas dos arquivos extraoficiais do país.

Este percurso dramático foi precedido por outras incursões pontuais, como é o caso da montagem de *A ilíada*, que parte de um dos mais antigos poemas do discurso ocidental para tecer um olhar de luto e resistência diante da violência

⁷ O termo é empregado no sentido extraoficial por estar arquivada nos processos que julgam os crimes desta natureza ou mesmo por, em muitos casos, nem constar como pertencente ao período nos documentos oficiais da época.

⁸ “Em uma sociedade que vive a amnésia de sua história, serão os artistas que vão ultrapassar as grades da remoção, para ver os farrapos vergonhosos a que foi reduzida a memória.” (BRIE, 2007, p. 34).

⁹ Marcelo Quiroga Santa Cruz (1931 – 1980) Político, jornalista e escritor. Tornou-se um importante intelectual boliviano por causa de sua posição militante frente ao governo ditatorial e, também, pela sua polivalente atuação no âmbito da universidade, da política e das artes, construindo um pensamento de oposição e resistência ao golpe militar de Hugo Banzer. Foi censurado, perseguido e assassinado pelas forças paramilitares do coronel Luís Arce.

instaurada em territórios latinos e, também, a peça *Em um sol amarelo* ao desnudar os artifícios de uma catástrofe natural, usada como instrumento de manipulação popular e desvio de recursos. Nos dois trabalhos, os precedentes se debruçam sobre o passado (literário, factual e histórico) como instrumento de resgate de uma memória coletiva capaz de garantir meios de rever estes fatos, ou seja, estratégias para o não esquecimento, principalmente, das desproporcionalidades que estes traumas geram. *Outra vez Marcelo* integra esta linha política ao eleger a história de Marcelo Quiroga, fazendo-o reviver como forma de promover encontros entre o que foi dito e o que realmente aconteceu.

O texto parte de fragmentos da novela *Los Deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga, além de discursos políticos, conferências e escritos sobre arte e outros assuntos que explicitam sua efetiva atuação nos meios políticos e sociais do país. A obra inconclusa intitulada *Otra vez marzo* (1990), cujo título remete diretamente ao título da peça em causa, também foi um pilar importante para a construção do espetáculo, além de poemas adaptados do poeta Roberto Juarroz¹⁰.

A dramaturgia sublinha a relação afetiva entre Quiroga e sua esposa Cristina, intermediada pelas fronteiras do exílio e a política contextual de violência e silenciamento. A peça interpassa os laços líricos dessa relação, ao mesmo tempo em que dissecas as atrocidades do período que teve no nome de Quiroga um pensamento de oposição às ditaduras de René Barrientos Ortuño e de Hugo Bánzer. O destacado apelo pela soberania nacional diante de seus bens naturais como o petróleo, as inúmeras denúncias realizadas e as ideias democráticas difundidas culminaram com seu assassinato às voltas dos atos iniciais do golpe de estado. Seu corpo foi sequestrado e nunca mais foi encontrado. Após a ditadura, sua viúva, Cristina Trigo de Quiroga, junto a familiares e amigos, lutou durante anos para processar e condenar os envolvidos neste e outros crimes.

O pulsante pensamento de Quiroga é o foco deste trabalho que opera no sentido de reconstituir esta memória fraturada frente às inúmeras tentativas, veladas ou não, de corroê-la por meio do esquecimento. O próprio Brie assinala esta importância no

¹⁰ Poeta, crítico e ensaísta argentino.

programa de apresentação do espetáculo em razão de sua apresentação no 8º Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte/MG FIT¹¹, no Brasil, em 2006.

Marcelo é um personagem incômodo hoje em dia para a classe política que, em vinte anos de uma democracia tingida de farsa e manchada de sangue, afundou a Bolívia em um estado de indigência material e indignidade moral. Na Bolívia o nome de Marcelo é sempre mencionado, mas não se conhecem suas obras, não se estuda seu pensamento e se sabe pouco de sua história pessoal. Resgatá-lo do esquecimento é cumprir o que o grande poeta argentino Roberto Juarroz sintetizou em uma frase: “pensar em um homem equivale a salvá-lo. (BRIE, César – Programa do espetáculo apresentado à imprensa – FIT/BH 2006).

Refletir sobre o processo de construção da dramaturgia deste espetáculo ilumina alguns fatores específicos como o fato da obra que serviu de ponto de partida se tratar de uma obra inconclusa, ou seja, de escritos incompletos que, de certa forma, necessitavam de uma ressignificação histórica, literária ou teatral para que fosse compartilhada/completada. A complementaridade histórica e a literária foi suprimida pelas forças ditatoriais junto aos arquivos de apuração do assassinato do escritor, porém, a teatral, foi a que o grupo se debruçou para que esta complementaridade fosse requerida junto ao público, num exercício de reaver a memória no extremo de suas fissuras.

O olhar que se destinou a este processo não obedece aos parâmetros tradicionais de composição dramática, até porque compõem a dramaturgia fragmentos e textos inteiros dos discursos políticos que, de fato, foram proferidos por Quiroga. O trabalho elaborado junto à escritura das cenas extrapola os limites da palavra e cria uma fluidez imagética que testemunha os acontecimentos. Se a palavra escrita de Quiroga foi calada na época, a forte profusão das imagens deste espetáculo tem a força de fazê-las reviver entre contextos similares e outros ultimatoss políticos e sociais que se presentificam no ato da encenação. O tecido dramático construído inclui traços testemunhais, ficcionalidades, fragmentos da memória, discursos, intertextualidades com outros autores militantes, fotografias, cartas, extratos biográficos e fluxos de projeções midiáticas. Essa pluralidade de elementos desestabiliza a noção de texto teatral, no sentido tradicional do termo, e evidencia o caráter performático do corpus textual que promove um efeito estético vertiginoso entre passado e presente, entre as narrativas e o percurso criminal que se reconstitui.

¹¹ A peça Outra Vez Marcelo foi encenada em Belo Horizonte na Casa do Conde/FUNARTE entre os dias 28 de julho de 01 de agosto de 2006.

A maioria das 21 cenas é intercalada por espectros narrativos, atmosferas oníricas e danças tradicionais que mesclam o universo afetivo com a emergência política e, sobretudo, imagens que denunciam a partir do status de sua fenomenologia sensível, poética e contextual. Este determinante poético me parece fundamental e, ao mesmo tempo, desafiador aos propósitos de se recuperar o pensamento de Marcelo Quiroga, já que muito das suas ideias constava em documentos políticos e não literários. O próprio César Brie, em palestra ministrada para os alunos da Faculdade de Arquitetura Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires, em 04 de novembro de 2006 (referenciada na entrevista concedida à María Natacha Koss), coloca este desafio:

No se sabe nada de lo que pensaba Marcelo. Yo me propuse rescatar su pensamiento. La propuesta era muy poco teatral: ¿Cómo hacer poesía con la economía política? La primera interpelación sobre el gas en Bolivia es de 1966 y tiene 140 páginas. Él habla 14 horas. ¿Como sintetizar eso en una escena y que esa escena no aburra? Um espectador de teatro va a ver teatro y no una lección de economía política. Así que ése fue el desafío: contar su vida, su historia. Y lo que me sirvió fue su historia de amor.¹² (BRIE, 2007: 02).

Outra vez Marcelo utiliza da palavra para se circunscrever no espaço, porém, sua dramaturgia evoca um teatro de imagens, uma teatralidade que está presente no diálogo que se complementa, contrasta ou se fragmenta exatamente no entrelaçar da palavra e da imagem que, na peça, coreografam fluidamente o exercício do lembrar. As estratégias do lembrar embaralham uma série de documentos da época com o plano lírico do diálogo (possível/impossível) entre Marcelo e sua esposa Cristina. O levantamento desses arquivos traz como protagonista de cena o discurso calado e violentamente oprimido, reflexo direto das lacunas deixadas pelos inúmeros arquivamentos de processos referentes às ditaduras latino-americanas.

No território do performático, a práxis dramatúrgica passa a ser lida como espaço de construções afetivas e políticas de alteridades. A produção de formas de consciência e da tensão que se instaura a partir da memória coletiva reinserta no extrato social ganha contornos dialéticos com outras proporções quando esta memória diz respeito

¹² “Não se sabe nada do que pensava Marcelo. Eu me propus a resgatar seu pensamento. A proposta era pouco teatral: como fazer poesia com a economia política? A primeira interpelação sobre o gás na Bolívia de 1966 tem 140 páginas. Ele discursou 14 horas. Como sintetizá-lo em uma cena sem deixá-la cansativa? Um espectador de teatro vai para ver teatro e não uma lição de economia política. Este foi o desafio: contar sua vida, sua história. E o que serviu de suporte foi sua história de amor.” (BRIE, 2007: 02).

ao passado colonialista vivido pela América Latina. Nesta corrente, a práxis dramatúrgica latino-americana passa a ser entendida como um espaço de experiência e pulsão e também como instrumento de acionamento político de restauração de nosso lugar, de nossa história e de nossa resistência frente a sistemas de domínios.

REFERÊNCIAS

BRIE, César Miguel. Teatro I. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013.

BRIE, César Miguel. Teatro II. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013.

BRIE, César. “En Homero, encuentre un mandato sobre el cuerpo” Entrevista publicada em 01/06/2001 concedida a Hilda Cabrera. 2001. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-01/pag28.htm>> Acesso em 03/01/2016.

BRIE, César. El oficio, el presente, el mercado, la diferencia. In: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT, Año 17, Número 32, 2007. Disponível em <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/26/32/>> Acesso em 30/12/2015.

BRIE, César. La ética y La estética. [Entrevista concedida à María Natacha Koss, publicada em Buenos Aires em janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.alternivateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>> Acesso em 02 de junho de 2014.

DUBATTI, Jorge. Cuerpo social y cuerpo poético em las escena argentina. New York.: Instituto Hemisférico de Performance e Política. 2007. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po42_pg_dubatti.html> Acesso em 12/10/2016.

ROJO, Sara. Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. Teatro latino-americano em diálogo. Belo Horizonte: Javali, 2016.

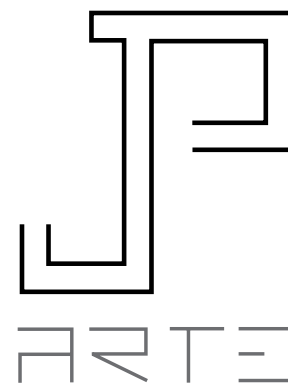
ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. IN: MACIEL, Maria E.; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo M.(Orgs.). América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX. Núcleo de Estudos Latino-americanos. FALE/UFMG. Belo Horizonte: Viveiros de Castro Editora, 1999.

Sítios eletrônicos:

<<http://www.teatrolosandes.com>> Acesso em 15/06/2017.

Éder Rodrigues

Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais com pesquisa sobre a dramaturgia contemporânea e as teorias do teatro latino-americano. Mestrado pela UFMG. Graduado em Teatro pela Faculdade de Belas Artes/UFMG. Dramaturgo e encenador.



MESA 03
O CUIDADO DE SI / O OUTRO

Elainy Mota Pereira
UNESP

A CERÂMICA COMO ARTETERAPIA:
AÇÕES SOCIOCULTURAIS COMO
ANTÍDOTO À VIOLÊNCIA

Pedro Azevedo Sollero
USP

O CUIDADO DE SI COMO SUPORTE
PARA O AMBIENTE HETEROTÓPICO
DA IMPROVISACÃO LIVRE

Aline Nunes de Oliveira e
Grácia Maria Navarro
UNICAMP

O CUIDADO DE SI E OS MODOS
DE SUBJETIVAÇÃO FEMINISTAS
NA CRIAÇÃO COLETIVA DE
UM EXPERIMENTO EM ARTES
INTEGRADAS

Fabia Giordano Guilherme Kadayán
UNESP

ARTE E INCLUSÃO NA
EDUCAÇÃO INFANTIL

A CERÂMICA COMO ARTETERAPIA AÇÕES SOCIOCULTURAIS COMO ANTÍDOTO À VIOLÊNCIA

Elainy Mota Pereira
UNESP – Universidade Estadual Paulista - projetoseramica@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar os resultados da atuação de projetos culturais na comunidade de Artur Alvim, São Paulo - SP, onde a cerâmica é utilizada como recurso terapêutico. Serão demonstrados processos na influência da modelagem do barro como meio socioeducacional de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social e sobre os efeitos de oficinas culturais no ensino não formal, para comprovar a melhoria comportamental de jovens carentes, desde o convívio familiar aos seus desdobramentos sociais. Compreende-se que alguns fatores podem auxiliar os jovens a se reconhecerem como cidadãos e desenvolverem a sua capacidade de entender os seus direitos e deveres, o que poderá também ajudar no resgate de suas vidas, para contribuir positivamente nas suas escolhas futuras.

PALAVRAS-CHAVE

Autoestima, autoconhecimento, adolescentes, cerâmica, oficinas, projetos sociais.

ABSTRACT

This work aims to present the results of cultural projects in the Artur Alvim community, at São Paulo-SP, where the ceramic is an art therapeutic resource. Process will be demonstrate in the influence of clay modeling as a socio-educational environment for social-vulnerable children and teenagers and about cultural workshop effects on non-formal education in order to prove the behavioral improve of needy young people, since the familiar life to social unfolding. It is understood that some factors can help young people to recognize themselves as citizens and to understand their rights and duties that it will can also help the rescue of their lives, in order to contribute positively in their future choice.

KEYWORDS OU PALABRAS CLAVE (ITÁLICO, CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO)

Self-esteem, Self-knowledge, Teenagers, Ceramic workshops, Social projects.

1. O projeto Ser Âmica em Artur Alvim

O projeto Ser Âmica: A Modelagem de Um Novo Amanhã foi criado a partir da necessidade de atuar em comunidades com o intuito de levar a arte como objeto de transformação e oportunidade de profissionalização a adolescentes em situação de vulnerabilidade social sem experiência ou repertório artístico e cultural. O projeto é desenvolvido dentro do Instituto Movere de Ações Comunitárias em Artur Alvim. O Instituto Movere realiza um trabalho preventivo e corretivo à crianças e adolescentes com sobrepeso ou obesidade de forma gratuita, assim como o Ser Âmica.

O projeto utiliza a cerâmica e encontra no material um excelente recurso terapêutico para desenvolver o trabalho preventivo e corretivo, onde as peças modeladas pelos jovens podem ser vendidas como forma de incentivo a não buscarem às ruas ou a criminalidade, realidade muito presente na vida do público alvo desta pesquisa.

A proposta de desenvolver o projeto em ONGs veio a partir da observação de que ao completarem 18 anos muitos jovens buscam as ruas como referências de moradia ou fonte de vida. O que costumam dizer ao relatar a opção pela rua é que não estão nestas condições de sobrevivência por escolhas mas exatamente pela falta delas. Estas escolhas, dependerão dos mesmos para melhorarem e crescerem, podendo assim, modelar a sua própria história de vida. Um jovem muitas vezes toma atitude baseado no comportamento do outro, com a repetição de padrões ou para seguir o modelo de um adolescente que se destaca como líder. Os mais novos utilizam como exemplo a ser seguido, como um filho busca no pai tal inspiração para construção consciente ou inconsciente da sua personalidade ao longo da vida.

Para Bauman (2003), a tendência de atuar em conjunto em alguns casos é uma aparente luta onde há mais perda do que ganho. “Pode descobrir que as jangadas são feitas de mata-borrão só depois que a chance de salvação já tiver sido perdida”. (p.48).

(...) As lealdades pessoais diminuem seu âmbito com o enfraquecimento dos laços comunitários, de família, dos laços que nos ligam a uma imagem coerente de nós mesmos. O tipo de incerteza, de obscuros medos em relação ao futuro que assombram os homens e mulheres... Não une os sofredores: antes os divide e os separa. As dores que causam aos indivíduos não se somam, não se acumulam nem condensam numa espécie de “causa comum” que possa ser adotada de maneira mais eficaz unindo as forças e agindo em unísono. A decadência da comunidade nesse sentido se perpetua: uma vez instalada, há cada vez menos estímulos para deter a desintegração dos laços humanos e para procurar meios de unir de novo o que foi rompido. (BAUMAN, 2003, p.48).

Um dos objetivos no trabalho em comunidade é o comprometimento de transformar a arte em responsabilidade social, visando a melhoria no convívio em grupo, o resgate da autoestima e o desenvolvimento cultural dos atendidos, seus familiares e da comunidade.

Através das oficinas de cerâmica, os adolescentes têm a oportunidade de entrarem em mundo fascinante, que é o da arte.

É possível observar a cada dia um talento diferente revelando-se, o que mostra a importância em orientar o processo de ensino-aprendizagem, que compreende a organização do ambiente educativo, a motivação dos participantes, a definição do plano de formação, o desenvolvimento das atividades de aprendizagem e a avaliação do processo e do produto.

Destarte, implantar essa sinergia só foi possível após adequar técnicas da cerâmica e os benefícios inerentes ao manuseio do barro.

Ao observar o histórico dos adolescentes em vulnerabilidade atendidos e dos diferentes contextos por eles vividos, o indicativo é que havia diferentes situações em que a cerâmica poderia trazer melhorias ao grupo, principalmente, a um público que tem a autoestima perdida junto ao atropelo da infância pela sobrevivência nas ruas.

Salles (1998) traz uma questão importante sobre a adolescência, pois é uma fase da vida com peculiaridades que se traduz na busca do ajustamento sexual, social, busca de independência e pela luta da emancipação dos pais.

(...) a infância e a adolescência têm características específicas de acordo com o nível socioeconômico em que o jovem está inserido, o que acaba por determinar as várias formas de ser adolescentes. Essa inserção social define o modo de ser adolescentes, assim como sua conduta, aspirações e responsabilidades. Mas, as pesquisas, teorias e ideias veiculadas pelos meios de comunicação impõem um estilo de vida, um modo de vestir e calçar que se generaliza por toda a sociedade e contribui para criar a ótica pela qual a sociedade vê, compreende e se relaciona com o adolescente, acabando, provavelmente, por influenciar a forma como é elaborada a representação social da adolescência e do adolescente. (SALLES, 1998, p. 43).

Frontana (1999) diz que foi apenas no final do século XVIII e no início do XIX que a concepção de criança como sendo diferente do adulto se consagrou, pois segundo ela a criança deixou de ser vista como adulto em miniatura e passou a ser encarada como adulto em potencial. A distinção entre criança e adulto fez com que a adolescência começasse a ser percebida como período à parte no desenvolvimento humano.

A adolescência é entendida socialmente como estágio intermediário entre a infância e a idade adulta – e como período transitório no qual as responsabilidades são menores. O adolescente se caracteriza pela indefinição de seu papel social, o que resulta num status intermediário e provisório e, conseqüentemente, passa a ser tratado de forma ambivalente: como criança e como adulto. O conceito de adolescência e de adolescente é invenção da própria sociedade industrial, considerando-se que não é um

conceito universal, mas ligado à sociedade industrial, às leis trabalhistas e ao sistema educacional, que torna o jovem dependente dos pais. (SALLES, 1998, p. 46).

Como a maioria do público alvo não tem contato com os pais biológicos, pois vivem muitas vezes sob a tutela de tios, avós, primos ou ainda de favor em casa de parentes distantes, a rua torna-se a fuga para a maioria desses adolescentes, pois acabam indo em busca de novas condições diferentes das vividas no contexto familiar. O problema mais grave é que na rua ficam suscetíveis a todos os tipos de infrações, mas seduzidos pela aparente liberdade, segundo Salles (1998), almejando uma emancipação imatura, um paradoxo de felicidade.

O trabalho com arte em cerâmica já é desenvolvido há mais de 20 anos em diversas ONGs e, o que pode ser observado é uma melhoria do indivíduo e do grupo em geral a cada nova etapa do projeto realizada.

Segundo Calligaris (2000), a fase da adolescência é como um espelho vazio, época de muita fragilidade da autoestima, depressão, podendo inclusive levar, em casos extremos, a tentativas de suicídio.

Entre a criança que se foi e o adulto que ainda não chega, o espelho do adolescente é vazio (...) o adolescente vive a falta do olhar apaixonado que ele merecia quando criança e a falta de palavras que o admitam como par na sociedade dos adultos. A insegurança se torna assim o traço próprio da adolescência. Grande parte das dificuldades relacionais dos adolescentes, tanto com adultos, quanto com seus coetâneos, deriva dessa insegurança. Tanto uma timidez apagada quanto um estardalhaço maníaco manifestam as mesmas questões, constantemente à flor da pele, de quem se sente não mais adorado e ainda não reconhecido: será que sou amável, desejável, bonito, agradável, visível, invisível, oportuno, inadequado, etc.? (CALLIGARIS, 2000, p. 25).

Hoje a sedução para chocar a sociedade através de atitudes radicais como ceifar a própria vida tem sido uma realidade cada vez mais iminente e isto pede atenção urgente por parte de pais (ou tutores), professores, educadores e, principalmente dos representantes do povo, que têm se esquecido de olhar para crianças e adolescentes nas políticas públicas.

Gutierra (2003) salienta que a adolescência é uma fase da vida na qual não sabemos quem somos; sendo assim, as oficinas de artísticas poderiam ajudar os adolescentes na melhoria do autoconhecimento.

A cultura atual valoriza a autonomia, a independência e a liberdade, promovendo como ideal aquele que faz exceção à norma. É isso que o adolescente, em sua tentativa de reconhecimento pelo Outro social, vai

interpretar do discurso da sociedade e vai tentar realizar com seu comportamento aberrante. (GUTIERRA, 2003, p. 26).

Oficinas e recursos expressivos no ateliê Ser Âmica

Os diferentes recursos expressivos trazem à tona uma grande possibilidade de se encontrar o caminho para buscar a si mesmo, e cada imagem, cada símbolo, facilita este encontro, explica, Brown (2000).

Nas vivências, são utilizadas várias técnicas expressivas e vivenciais para que os adolescentes conheçam outros materiais dentro do processo, como: desenho e pintura, colagem, modelagem e escultura, dramatização, contação de histórias, música, dança e expressão corporal, relaxamento e visualização criativa, dentre outros, para facilitar o reconhecimento e desenvolvimento de potenciais através das dinâmicas de grupo ou mesmo individuais.

As oficinas favorecem gradativamente a ativação de aspectos inconscientes prontos para emergir através da materialização e que serão apreendidos pouco a pouco pela consciência. O fio condutor para o trabalho acontece pelas associações, analogias e descobertas feitas por cada um durante o processo de criação, ressalta Bernardo (2006).

A escolha da cerâmica como principal recurso terapêutico nas oficinas, se deu pelo fato de que a manipulação do barro é um meio eficaz ao processo de construção; além de proporcionar leveza, consegue ajudar na libertação dos movimentos o que faz desenvolver a percepção e fortalecer fatores pessoais importantes.

Importante salientar uma observação muito peculiar no ateliê é a questão de que em pleno século XXI, os atendidos no projeto voltam ao estado mais primitivo do contato e manuseio com o barro. Esquecem celulares e entram no fascínio da modelagem das peças.

DalGLISH (2008) dados importantes ao trazer a relevante questão de que a parte da história da humanidade pode ser contada pela cerâmica. “Praticamente todas as outras manifestações artísticas pré-históricas – tecelagem, arte plumária, madeira – desintegraram-se com o passar dos tempos”. (DalGLISH, 2008, p. 21).

Zem e Funck (1987) nos aponta que dentro do processo de motricidade, favorece a aplicação estímulos criativos, uma vez que o barro como um material vital para este

desabrochar espontâneo, uma vez que trata-se de um elemento natural e através das inúmeras possibilidades, motiva-se fantasiar através do primitivo, do que é sentido para depois fazer emergir a obra.

(...) a modelagem é um dos meios de preparação para a expressão do pensamento, porque o movimento das mãos, dos dedos pouco a pouco se submete aos impulsos íntimos e, estes ao processo ideativo. O que a palavra não conseguir exprimir o movimento, a forma, o volume, o gesto, trazem a linguagem viva do mundo interior, refletindo o temperamento, com fortes impressões da personalidade. (ZEM e FUNCK, 1987, p. 156).

Zem e Funck (1987) trazem pontos importantes sobre o manuseio do barro, uma vez que este é capaz de revelar questões afetivas profundas através da relação com o inconsciente.

Por ser um material vital e que faz emergir a liberação através da modelagem, é possível em um trabalho pontual ou contínuo despertar comportamentos ansiosos, eufóricos, de raiva ou ira para transmutar em calma, serenidade, disciplina, compreensão e reconhecimento de si.

(...) Amassar a terra e dar-lhe forma, são gestos primitivos que influem consideravelmente na coordenação de todos os movimentos, além de desenvolver a autoconfiança e o autodomínio. A importância está relacionada à influência contida em suas condições físico-químicas. Está comprovado através de pesquisas que os princípios vitais do barro são agentes de regeneração física do homem, tendo em vista as inúmeras qualidades e propriedades nele contidas. Os elementos contidos no barro, como ferro, cálcio, magnésio, alumínio, potássio, preenchem a carência do organismo humano, entrando como fórmulas laxativas, cicatrizantes e curativas. A argila age sobre a circulação penetrando nos poros, inferindo nos capilares, absorvendo as toxinas e, neutralizando certos ácidos do corpo, deixando-o livre, desobstruído para a receptividade da energia. Modelar a argila, contatar com as suas inúmeras qualidades, é participar de seu potencial de valores e beneficiar-se através do cambiamento de energia, o que faculta o desenvolvimento de todo o seu sistema psico-físico. (ZEM e FUNCK, 1987, p. 156).

Diante dos benefícios oferecidos pelo manuseio do barro é que o projeto Ser Âmica aliou a arte da cerâmica, para dar a oportunidade aos seus atendidos perceberem-se através da extensão do seu corpo, materializado em uma lindas obras.

A relação harmoniosa da arte liga realidade e fantasia, mundo interno e externo, traz para a consciência, símbolos que permitem um diálogo que favorece o desenvolvimento do autoconhecimento.

Urrutigaray (2003) explica que a simbologia criada favorece a comunicação para emergir o que antes era inconsciente, para gerar a conscientização do eu e destaca ainda a importância da modelagem com o barro.

A argila propicia mais possibilidades (...), provocando experimentos com sensações e texturas diversas auxiliando, incluso, na liberação de tensões. Por ser um material ou substância da terra, porta àquele que a utiliza a experiência de criar e ser criado simultaneamente, vivenciando a si mesmo como criatura e criador. (...) A experiência com a argila provoca o emergir de emoções, sendo recipiente de projeções para as experiências com o mundo circundante, favorecedora de descartas emocionais, atuando, incluso, como produtora de efeitos calmantes. Como o trabalho por ser feito e refeito, a argila também promove o desenvolvimento da autoconfiança a quem a pratica. (URRYGARAY, 2003, p. 64).

Como destaca Philippini (2004), o processo terapêutico abrange um conjunto de recursos expressivos e plásticos ou estéticos, onde o objetivo é conscientizar-se dos símbolos para identificar valores importantes até então desconhecidos.

O objetivo, segundo Philippini (2004) pode ser alcançado ou não no momento.

No processo de execução, o fazer uma peça demanda tempo e paciência para um “final feliz”, assim como a vida, na qual lutamos e construímos, esperando bons resultados, o que muitas vezes não acontece. Igualmente no processo da cerâmica em que as peças quebram ou apresentam resultados diferentes dos esperados. Por vezes, desistimos diante das dificuldades e optamos pelo caminho mais fácil ou pelo hedonismo.

Como coloca Pareyson (1997), nem sempre a estética explica a questão do belo na arte, mas precisa dar conta do significado e do alcance dos fenômenos apresentados na experiência. O resultado da obra, não é o foco dentro de um processo de reconstrução do ser humano.

Este processo faz com que os alunos aprendam a trabalhar em seu interior com o bem e o mal, ou seja, com resultados esperados ou inesperados.

Como explicar através os erros e acertos, que as imperfeições podem ser melhoradas?

Com a observação empírica analítica no ateliê, durante as oficinas, há uma mudança de opinião e de comportamento ante as modificações nas peças modeladas, construindo consciente ou inconscientemente o caráter do jovem. Como acontece na vida um erro não pode ser apagado, e sim transformado para algo benéfico, se encarado como aprendizado.

Como coloca Japiassu ao explicar Bachelard, “não existe verdades primeiras. Existem erros primeiros” (1986).

Somos seres extremamente mutáveis e com adaptabilidade. Desde que queiramos, e, haja a permissão de cada pessoa, podemos ser ajudados. Somos seres inacabados, por isso, em constante processo de mutação.

Analogicamente falando, ao olhar o resultado da sua obra em cerâmica, se ainda não estiver boa na opinião do autor da peça, ela pode ser transformada através de novas queimas, por exemplo. Com os traumas colocamos este processo de refazer o que deu errado, como um exemplo para o amadurecimento e/ou descristalização, construídos com o tempo.

As peças feitas pelos adolescentes são comercializadas e o valor da venda revertido 100% ao autor responsável pela peça produzida. Assim, o manuseio da cerâmica, que sempre é referenciada pelo artesanato passe a ter um novo conceito, o da valorização humana. Nas figuras 1, 2 e 3 é possível ver algumas das obras feitas pelos jovens.



Figura 1. Painel modelado por Fabiana Oliveira, Daniel Carneiro Leão e Carlos Vinícius
Foto tirada para registro das obras modeladas e vendidas pelos adolescentes. São Paulo, em 2015.
Fonte: Elaine Mota.



Figura 2. Painel com queima primitiva por Sergio Vinicius Campos Silva

Foto tirada para registro das obras modeladas e vendidas pelos adolescentes. São Paulo, em 2016.
Fonte: Elainy Mota.



Figura3. Escultura de mulher deitada de Jorge Nogueira Tavares

Foto tirada para registro das obras modeladas e vendidas pelos adolescentes. São Paulo, em 2010.
Fonte: Elainy Mota.

Dalglis (2008) relata sobre a importância do reconhecimento da venda das peças para sustentabilidade da família e de como contribuem com a transformação da comunidade.

A emoção estética que reside em cada um é descoberta explorando ao máximo as capacidades inatas de percepção, conseguindo assim elevar a autoestima. No resultado final, além do trabalho em si, executado pelo jovem com efeito há um incremento no seu autoconhecimento.

Considerando que a inteligência é a capacidade de adaptação e resolução de problemas reais, que meio melhor de reeducar o jovem, senão levando-o a praticar atos de uma maneira completa?

Nada melhor do que as atividades criadoras, ligadas à arte, para que possam enfrentar problemas cotidianos, relacionando-os sem julgamento para resolvê-los da melhor forma, sem violência, realidade tão presente na vida dos jovens. Na sequência, as figuras 4 e 5 mostrarão momentos de criação e contato com o barro.



Figura 4. Aula de torno

Registro das atividades em torno realizadas pelos adolescentes. São Paulo em 2015. Fonte: Elainy Mota.



Figura 5. Modelagem com placa cerâmica

Registro das oficinas em placa realizadas no ateliê em Artur Alvim aos adolescentes. São Paulo, em 2015. Fonte: Elainy Mota.

Segundo Nachmanovitch (1993) para trabalhar com arte é necessário, adquirir a técnica e a partir daí, criar, mas não ficar preso a ela somente do ponto de vista estético. O fazer sem a preocupação com resultados é uma conquista e consequência do processo criativo, que é um reflexo do retrato de todo o processo.

Quando se trabalha com a arte, a comunicação vem diretamente do coração e o que emerge deste fazer é reflexo de nossa vida interior projetada no momento da criação gestual e intuitiva. Na figura 6 é possível ver a alegria e satisfação na finalização do processo com a esmaltação.



Figura 6. Oficina de esmaltação

Registro das oficinas de vidro realizadas no ateliê em Artur Alvim aos adolescentes. São Paulo, em 2016. Fonte: Elainy Mota.

A arteterapia utiliza-se de materiais artísticos como recursos terapêuticos. Segundo Brown (2000), a transformação emocional torna-se mais importante que a produção em si. Ainda considerando Brown, para isso é necessário ver a arte não apenas como meio de expressar pensamentos e sentimentos, mas como meio de desenvolver símbolos para mudança.

Os símbolos que ajudarão você a alterar e desenvolver seus sentimentos, seu conceito de eu e seu relacionamento com os outros. Uma atitude não-crítica é fundamental para permitir que o seu lado artístico aflore. Durante o trabalho terapêutico com as artes, tente ignorar críticas feitas por você mesmo e por outros. O objetivo é entender e modificar como você apresenta as coisas para si mesmo, e não atingir um padrão ideal. Triste constatar a frequência com que as pessoas acreditam não serem capazes

de fazer coisas. Tantas pessoas se subestimam dizendo coisas do tipo: “eu não sei desenhar”. Invariavelmente, após algum tempo praticando algum tipo de arteterapia, elas descobrem que conseguem criar de maneira satisfatória. (BROWN, 2000, p. XIV)

Além disso, o caminho da arte que está a serviço do crescimento e da vida, pode diminuir e/ou neutralizar o impacto da violência que presenciamos atualmente, proporcionando um contato respeitoso e amoroso entre o ser humano, seu semelhante e seu meio ambiente, o que resultará em uma abordagem pacífica e ético-estética da existência.

Segundo Bernardo (2006), conteúdos até então desconhecidos ao serem trazidos à consciência, desencadeiam um processo de transformação que se consolida através da criação plástica. Assim o símbolo poderá unir o inconsciente à consciência, e a possibilidade da transformação poderá ser ativada.

O nome do projeto sintetiza exatamente isso: “Ser Âmica”: através da Cerâmica, cada aluno poderá remodelar-se como um novo “Ser”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BERNARDO, P. P. – *Oficinas de Criatividade: desvelando cosmogonias possíveis* – in: *Revista Científica de Arteterapia Cores da Vida* vol. 2 – artigo especial, p. 8 - 23. Disponível em: www.brasilcentralarteterapia.cjb.net, acesso em 31/05/2006.
- BROWN, D. *Arteterapia: fundamentos*. São Paulo: Vitória Régia, 2000.
- CALLIGARIS, C. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- DALGLISH, LALADA. *Noivas da seca - cerâmica popular do vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Unesp, 2006.
- FRONTANA, I.C.R.C. *Crianças e Adolescentes nas ruas de São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GUTIERRA, B.C.C. *Adolescência, Psicanálise e Educação – O Mestre “Possível” de Adolescentes*. São Paulo: Avercamp, 2003.
- JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico* – 4ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. Pp. 63-158.

NACHMANOVITCH, S. *Ser Criativo – O poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PHILIPPINI, A. *Para entender a Arteterapia – Cartografias da Coragem*. Rio de Janeiro: Wak, 2004.

SALLES, L. M. F. *Adolescência, Escola e Cotidiano – Contradições Entre o Genérico e o Particular*. Piracicaba: UNIMEP, 1998.

URRUTIGARAY, M. C. *Arteterapia – A transformação pessoal pelas imagens*. Rio de Janeiro: Wak, 2003.

ZEM, Ana Maria; FUNCK, Anna Thais. *O ensino da cerâmica para crianças*. Miriam B. B. GABBAI (Org.). *Cerâmica - Arte da Terra*. São Paulo: Editora Callis Ltda, 1987.

Elainy Mota Pereira

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1998). Possui Lato Sensu em Arteterapia pela UNIP. Possui Lato Sensu em Formação de Professor para o Ensino Superior pela UNIP. Atua na área de consultoria e elaboração de projetos sociais e culturais através de Leis de Incentivos Fiscais. Mestranda no curso de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da UNESP/Universidade Estadual Paulista.

O CUIDADO DE SI COMO SUPORTE PARA O AMBIENTE HETEROTÓPICO DA IMPROVISACÃO LIVRE

Pedro Azevedo Sollero
PPG-MUS ECA-USP pedrosollero@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende olhar para o ambiente da improvisação musical livre com ajuda de alguns conceitos de Michel Foucault, principalmente *heterotopia* e *cuidado de si*. Esta prática musical apresenta de forma recorrente discursos que a aproximam destes dois conceitos e a colocam como um possível lugar para agenciamentos intersubjetivos não-hegemônicos e não-hierárquicos. As principais referências musicais que informam o presente trabalho são as obras de Chefa Alonso e Rogério Costa. Outras referências não menos importantes que perpassam este artigo são os trabalhos de Pauline Oliveros e Hans Joachim Koellreutter. Todas estas referências contribuem para indicar possíveis caminhos para músicos interessados nesta prática como forma musical e ambiente de transformação de subjetividades.

PALAVRAS-CHAVE

Improvisação livre. Heterotopia. Cuidado de si.

ABSTRACT

This article intends to look at the environment of free musical improvisation with the help of particular concepts coined by Michel Foucault, chiefly Heterotopia and Care of the Self. This musical practice repeatedly presents discourses that show great proximity to these concepts and place free improvisation as a possible place for intersubjective relations with non-hegemonic and non-hierarchical values. The main musical references for this article are the works of Chefa Alonso and Rogério Costa. Other references herein are the works of Pauline Oliveros and Hans Joachim Koellreuter. All these references contribute to indicate possible paths for musicians interested in this practice as a musical form and as an environment capable of transforming subjectivities.

KEYWORDS

Free Improvisation. Heteropia. Care of the self.

1. A improvisação livre e as heterotopias

O presente artigo compreende a improvisação musical livre como uma prática que apresenta profunda relação com questões éticas e de subjetividade. Este movimento musical, grosso modo, trata-se de uma prática que surge na segunda metade do século XX, na qual toda a música é criada na hora pelas pessoas que a tocam. A história e ideias importantes deste movimento podem ser encontradas no livro de

Derek Bailey *Improvisation - its nature and practice in music*, e mais recentemente no livro *Improvisación Libre – composición en movimiento* de Chefa Alonso.

Pretendemos aqui apontar características do ambiente desta prática musical que nos levam a crer que a improvisação livre pode ser vista por meio do conceito foucaultiano de heterotopia.

Em seu texto de 1967 intitulado *De Outros Espaços*, Foucault apresenta a ideia de heterotopia, que apresento aqui, grosso modo, como uma atualização localizada de um outro espaço com condições únicas e não-hegemônicas como museus, zoológicos, bordéis, prisões... De situações que permitem vislumbrar algo que só existe naquele contexto, como artefatos de outros tempos, animais de outros lugares, comportamentos sexuais socialmente condenáveis, sujeitos considerados perigosos para a vida em coletivo... Na citação que segue Chefa Alonso faz referência à improvisação livre como um ambiente no qual é possível vivenciar relações diferentes das oferecidas pelas hierarquias musicais tradicionais. Para Alonso:

Um dos elementos mais bonitos da improvisação livre é a sensação de pertencer a um coletivo que pode ser universal, um coletivo no qual a igualdade é uma de suas qualidades mais relevantes. Embora seja verdade que em uma orquestra convencional podem coincidir músicos de diferentes lugares, o que fazem em comum é tocar a mesma partitura. Na improvisação livre a partitura é a própria linguagem e o passado de cada um em diálogo ao vivo com os demais. Em grupos de improvisadores a hierarquia própria das orquestras felizmente desapareceu. Há músicos com mais e com menos experiência, mas isto não torna ninguém primeiro ou segundo violino. O discurso de cada um possui igual importância. (ALONSO, 2008:101)

Outros musicistas como o brasileiro Rogério Costa, também vêm na improvisação livre a ideia de uma atualização localizada de realidades não hegemônicas. Em seu livro *Música Errante*, Costa descreve o trabalho com a *Orquestra Errante*, grupo de improvisação livre que coordena na Universidade de São Paulo (USP). Costa indica que:

Em termos mais poéticos, pode-se dizer que a Orquestra Errante é uma brecha de espaço/tempo preparada para fomentar agenciamentos sonoros/musicais coletivos, sempre inéditos. Mas, para detalhar, pode-se dizer também que a Orquestra Errante é um campo de provas, de produção e de experimentação. (Costa, 2016:145)

A maneira como Alonso e Costa falam sobre a improvisação livre descreve uma forma de ver e entender música indissociável de questões éticas. Chefa diz “eu creio que a regra básica da improvisação livre é a democracia e o respeito pelo outro.” (ALONSO, 2016: entrevista não publicada) Podemos ouvir ecos das *Mujeres Libres* – organização anarco feminista que antecedeu o regime ditatorial de Franco na Espanha – quando ao refletir sobre as incertezas dos caminhos que escolheu, Alonso conta: “Há pessoas que pensam que é difícil, que é um caminho muito longo, mas eu creio que a liberdade é o porquê estamos aqui. A liberdade é fundamental.” (ALONSO, 2016: entrevista não publicada) A postura da improvisadora em relação às dificuldades encontradas no mundo fora da improvisação é bastante clara no sentido de ver nesta maneira de se fazer música, a possibilidade de estar no momento presente entre um coletivo que busca atualizar esteticamente ideias de interação não-hierárquica. Este lugar onde se pode experimentar condições não hegemônicas de criação e execução musical como um laboratório para o mundo e não uma negação deste, aproxima-se da noção foucaultiana de heterotopia.

A historiadora foucaultiana Margareth Rago em seu artigo *Foucault, a Subjetividade e as Heterotopias Feministas*, refere-se a *práticas de liberdade* que acredito descreverem a maneira como aqui compreendemos os cuidados e as práticas de si. Rago escreve:

Vale lembrar aqui que não se trata de práticas individualistas burguesas, que isolam o indivíduo da comunidade e o fecham dentro de si mesmo, como prega o “culto californiano do corpo”. Muito ao contrário, essas práticas de si são ao mesmo tempo relacionais, pautadas pela abertura pessoal à alteridade, próximas daquilo que Deleuze entende como devir. A cultura de si define uma intensificação das relações de si para consigo, mas não como narcisismo, e sim através de relações interindividuais, trocas e comunicações, como prática social. (RAGO, 2006:6)

2. Cuidados de si e a improvisação livre

Michel Foucault não aborda diretamente questões de música embora comente que esta era uma das atividades às quais serviam os processos clássicos de ascese que descreve. A questão tratada por Foucault em seu curso de 1982 é das mais antigas e difíceis e certamente extrapola a improvisação musical ou de qualquer tipo: como, através do cuidado de si, dá-se a construção do próprio sujeito? Foucault busca compreender como são pensadas, escolhidas e organizadas as práticas de quem

busca, por meio destas, chegar à virtude. Mas como se pretende chegar lá? O que é necessário transformar em si para se ter acesso ao que se pretende acessar?

A ausência de qualquer norma que conduza o processo criativo faz com que seja necessário o acordo sonoro “quase” imediato entre as múltiplas vozes. O ajuste deste “quase” pode ser pensado como parte do jogo da improvisação, alargado, oferecendo novas e inesperadas configurações, gerando variedade, interesse, movimento... A diminuição do tempo em que ele acontece, para que a coordenação das partes do todo seja mais ágil, também é algo que pode ser treinado por meio de exercícios. Habilidades interpessoais são diretamente relacionadas ao processo de criação e trabalhadas musicalmente.

Fatores como as habilidades descritas por Chefa Alonso em seu livro *Enseñanza y Aprendizaje de la Improvisación libre*, isto é, “escuta, concentração, interação, confiança, decisão, energia, memória, risco, intenção...” (ALONSO, 2014:20) Estas questões tornam-se ainda mais relevantes quando removemos a supremacia do idioma musical, como é frequentemente sugerido na bibliografia sobre improvisação livre. Ao abordá-las, esbarramos em questões sobre outras atividades improvisadas, que são bastante antigas na história do pensamento.

O processo improvisatório parece envolver um número incontável de afetos que interagem para gerar o resultado sonoro. As formas como nos ensinamos a agir, a não agir e a reagir interferem nos nossos processos de tomada de decisão. Junto com outras questões, como a maneira com que eventos externos e conjunturas psicológicas influenciam os rumos do som que se criará, podemos observar habilidades que auxiliam de maneira determinante a improvisação. Abrir mão dos próprios impulsos em função do que se ouve, saber dar e receber silêncio, tomar a frente quando parecer apropriado, são potências que podem ser desenvolvidas por improvisadores diferentes de formas muito variadas, e possuem ressonâncias nas relações fora da música. Encarar estas questões como parte do processo criativo e de desenvolvimento em improvisação livre nos permite vislumbrar formas de interação distintas das hegemonicamente impostas fora do campo desta prática musical que parece incapaz de existir sem uma profunda atenção ao outro.

O cuidado de si descrito por Foucault refere-se à soma das práticas adotadas pelo sujeito que busca construir-se para o acesso à verdade. Este conjunto de práticas possuía, contudo, além da busca pela virtude, um caráter inalienavelmente social. O cidadão deveria cuidar de si, mostra Foucault em Sócrates, não para si somente, mas para a Polis. Havia uma inextrincável componente ética no cuidado de si.

Práticas não normativas, como a improvisação livre, resistem bravamente a discursos monológicos. Há, todavia, uma série de musicistas e autores que se interessam pela relação entre a prática da improvisação musical e outras formas de intersubjetividade como a vida em coletivo. É também neste contexto que se insere a presente investigação. A relevância da escuta e das formas de interação é recorrente nos discursos dos improvisadores aqui estudados, porém o transbordar destes valores e atitudes entre os universos da vida em coletivo e da improvisação livre nem sempre é visto da mesma maneira. Há quem sequer mencione estes aspectos. Não é, portanto, do interesse deste artigo indicar verdades gerais sobre este movimento musical. Pretendemos apenas apontar possibilidades heterotópicas dentro da improvisação. Uma questão que parece ser determinante neste processo de criar espaços que fomentam interações mais horizontais é a questão do idioma musical, como dissemos. A seguir olharemos com mais atenção para este fator.

Tanto Bailey quanto Alonso, citados no início deste artigo, apontam que, diferente de outras músicas que também têm na improvisação parte fundamental de sua prática, a improvisação livre, em geral, procura não se submeter a gêneros ou estilos específicos, ainda que elementos de idiomas ocasionalmente surjam desterritorializados como paródia, colagem, citação...

Derek Bailey em seu conhecido livro sobre a natureza da improvisação advoga por uma prática livre das obrigações dos idiomas musicais. Esta mesma questão recebe tratamento bastante próximo em outros discursos sobre improvisação livre. É recorrente a referência à necessidade de libertar-se das amarras dos idiomas musicais. Em sua tese de doutorado, Rogério Costa propõe uma ampliação do termo idioma que pode ser bastante útil para a presente reflexão:

O termo idioma que temos utilizado com frequência no presente trabalho recebe aqui uma definição complementar: se refere aos territórios da prática

musical que se constituem por um lado de partes abstratas onde se encontra o que se repete: gramáticas (regras de articulação das unidades significativas, etc.) e vocabulários (materiais); e de outro de partes concretas ligadas à prática, onde se insere a diferença. É, por exemplo, o idioma do período barroco que compreende formas de organização (gramáticas melódicas, harmônicas, etc.) um repertório de materiais (acordes, timbres, etc.) e os “jeitos” concretos de fazer musical que não estão na partitura. (COSTA, 2003:100)

Além da questão idiomática outros vícios musicais passíveis de transformação se mostram presentes em ambientes de improvisação. Em mais um ponto de intersecção entre a base filosófica deste trabalho e o movimento musical do qual falamos, a filósofa Salma Muchail indica que “a tagarelice constitui segundo Foucault o primeiro vício do qual deve curar-se quando se começa a aprender a filosofia e nela se iniciar.”(MUCHAIL, 2016¹) Não é difícil imaginar um paralelo na improvisação livre, mas vale citar novamente a improvisadora Chefa Alonso que ao descrever em seu relato o que acredita ser uma das maiores dificuldades da improvisação livre acusa: “Difícil é calar-se. É admitir que em silêncio está muito bem como parte da música.” (ALONSO, 2016: entrevista não publicada) Embora seja recorrente na literatura musical, como mostramos, as referências à importância de certas capacidades como ficar em silêncio e estar atento ao outro, são menos frequentes os trabalhos de preparação musical que abarcam o desenvolvimento destas capacidades. Contudo, trabalhos como o de Alonso oferecem caminhos claros nesta busca. Falaremos a seguir de outros autores que fornecem caminhos para o desenvolvimento de sujeitos capazes de interagir consistentemente dentro destes ambientes de fomento a outros tipos de relação interpessoal não-hegemônicas.

3. Pauline Oliveros

A questão da escuta, indispensável neste tipo de processo, é o centro do trabalho da improvisadora e compositora Pauline Oliveros. Criadora do termo *Deep Listening*, Oliveros também contribuiu com seus relatos para a pesquisa da qual este artigo faz parte. A musicista é parte importante da história da improvisação livre e referência fundamental em estudos sobre modos de escuta, assunto que recebeu atenção

¹ FOUCAULT In: MUCHAIL. Fala no X Colóquio Internacional Michel Foucault: “É inútil revoltar-se?” Foucault e as insurreições. http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=UR7S6K15UR27 Link acessado em 30/05/17.

inédita no último século e certamente possui posição central na improvisação livre. A autora também busca, com ajuda das ciências cognitivas, compreender os diferentes processos mentais que determinam velocidades de reação dentro de uma improvisação. Além dos processos imersivos criados por Oliveros, seu discurso a respeito do seu trabalho deixa clara a necessidade de criar ambientes que funcionam de maneira distinta das relações competitivas, violentas e excludentes tão amplamente encontradas no mundo em que vivemos.

4. Chefa Alonso

Quais seriam, portanto, as ferramentas propostas pela musicista espanhola para criar este ambiente conducente à improvisação livre e a melhores formas de interação no mundo? No seu livro de 2014 *Enseñanza y Aprendizaje de la Improvisación Libre*, a autora reúne ideias de diferentes artigos sobre este tema. São sugeridas atividades práticas de improvisação que buscam desenvolver habilidades como escuta, alteridade, adaptação, negociação, confiança, autonomia e diversas outras. Para a autora “a improvisação põe em jogo de forma poética, modos de relacionar-se com o mundo e com os demais” (ALONSO, 2008:50). É quando os alunos começam a perceber que são capazes de criar beleza coletivamente que as transformações começam a acontecer. Um dos textos encontrados nesta obra de Alonso é escrito pelo pesquisador e educador Alejandro Rojas-Marcos. Segundo Marcos:

No contexto de uma classe de improvisação, é interessante observar como nas primeiras seções as peças terminam invariavelmente entre risos dos alunos. Para eles é uma experiência libertadora e surpreendente. Escutam o resultado e comprovam que, ao contrário de suas expectativas, são capazes de criar sentido musical coletivamente de maneira espontânea sem ajuda de partitura e além disso, isto é aceito e valorizado. Aí começa um caminho no qual é necessário que os alunos desenvolvam a confiança em sua própria intuição, em seu próprio impulso... (MARCOS In: ALONSO, 2008:69)

Além do desenvolvimento da confiança e da autonomia, que é bastante facilitado por um ambiente majoritariamente livre de ameaças simbólicas, Alonso observa outras capacidades que deve ter um bom improvisador como escutar, dar espaço aos demais e seguir sempre curioso e buscando. A improvisação livre não é um universo paralelo que resolveu as questões do mundo e oferece asilo aos que quiserem uma vida de paz. Este território musical é definido por um constante caminhar que não

alivia nenhum de seus praticantes. Chefa Alonso afirma que “o objetivo sempre está mais adiante”(ALONSO, 2008:71).

5. Koellreutter

O compositor germânico brasileiro Hans Joachim Koellreutter é um destes casos de musicistas que se interessam pelo desenvolvimento do sujeito para além da destreza dos dedos. Koellreutter coloca a música em um espectro mais amplo e a compreende junto a ideias da filosofia, física moderna, zen budismo... A pesquisadora em educação musical Maria Teresa Alencar de Brito, que trabalhou muitos anos com Koellreutter, oferece contribuições importantes para pensarmos sobre a maneira como questões extramusicais, ou que não envolvem diretamente a produção física de som, são inseparáveis dos processos criativos sonoros. Seu trabalho pedagógico é repleto de jogos de improvisação nos quais, frequentemente, questões extramusicais são abordadas através do som, e a criação de sons é precedida por reflexões e estímulos de cunho extramusical. Diversos jogos que exploram estas relações podem ser encontrados no livro de Brito intitulado *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*.²

6. Conclusões

É comum também à improvisação livre uma escuta mais atenta ao som em si, do que à ideia de nota e as maneiras como este conceito foi trabalhado na história da música, como em motivos, figuras, melodias, acordes.... Todas estas e infinitas outras maneiras de pensar e organizar os sons podem existir nesta forma de fazer música, contudo são apenas mais uma possibilidade e não o chão sobre o qual deve se fundar a criação musical. Cada musicista deverá decidir como relacionar-se com estas possibilidades baseado em sua bagagem e sua percepção do momento. No entanto a não-obrigatoriedade dos idiomas que compõe boa parte da formação de musicistas profissionais, permite que certos contextos de improvisação livre sejam abertos também a pessoas com outras ocupações e formações profissionais e que a voz destas pessoas se insira com a mesma legitimidade de musicistas com décadas de experiência e treinamento. Vale lembrar que o ambiente da improvisação livre é

² BRITO, 2001.

ocupado por pessoas dos ofícios mais variados. A não obrigatoriedade do domínio das técnicas e idiomas musicais tradicionais cria um ambiente no qual pessoas com pouca ou nenhuma experiência musical formal podem contribuir com musicistas profissionais em patamar de igualdade para a música ali criada. Este trabalho pretende servir não só para musicistas e pesquisadores de música, mas para qualquer um ou uma que se interesse pelos diversos assuntos que parecem conviver com esta manifestação musical.

Não tenho a ilusão de que a improvisação musical livre está imune a ideias e práticas hierárquicas, competitivas, machistas ou que de outras formas contrariam a ética que estou a associar a esta forma de fazer música. Os ambientes de improvisação que frequento continuam sendo majoritariamente ocupados por homens brancos como eu, de ao menos razoável condição social. Estas heterotopias, nas quais são germinadas formas de convivência diferentes daquelas impostas pelo mundo, embora atualizem no espaço entre os corpos utopias de interação, são formadas entre seres que, na melhor das hipóteses, lutam por uma desconstrução de modelos de subjetividade que inevitavelmente deixam rastros nas formas de comportamentos que não condizem com a ética do espaço em questão.

Por fim, talvez caiba esclarecer que a improvisação livre não é, ou pretende ser, o território da perfeição. É um lugar no qual o erro pode ser trabalhado e ressignificado. Não se trata de algo homogêneo onde todos compartilham das mesmas opiniões elevadas. Frequentemente é um lugar de conflito onde ideias podem bater de frente e serem discutidas e elaboradas por todos. Discussões variam de onde cada um coloca sua cadeira até quem toca forte demais ou por muito tempo seguido. Estas atitudes são capazes de criar relações de dominação no interior do grupo e frequentemente geram reações fortes. Em um grupo grande discute-se por cadeira, tomada, segundos de silêncio, canais na mesa de som, espaço sonoro... Todos estes fatores podem determinar questões importantes como se alguém será ouvido ou não. As soluções precisam ser encontradas de maneira coletiva e inevitavelmente haverá dias em que pessoas se frustrarão. Diversos fatores levarão a esta ou àquela definição, como a maior legitimidade de certos discursos em relação a outros. A circulação dos discursos é regulada por diversos

fatores como mostra Foucault em seu discurso inaugural no *Collège de France* editado em livro sob o título de *A ordem do discurso*. No caso de grupos de improvisação livre, podemos especular que o “tempo de casa” de determinados músicos é um fator que pode gerar uma legitimidade diferenciada para a circulação deste discurso ao passo que novos integrantes podem ter dificuldade para achar um espaço para sua voz. Suponho que mulheres nesta situação de desvantagem encontrem ainda mais obstáculos. As estratégias para contornar estas situações são limitadas e até esforços bem-intencionados às vezes deixam passar atitudes que cerceiam determinados discursos. Cabe a praticantes interessados na construção destes ambientes heterotópicos, atenção constante a estas e outras questões que possam colocar em cheque os ideais aqui apresentados.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ALONSO, C. *Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre: propuestas y reflexiones*, Alpuerto, Madrid, 2014

_____. *Improvisación Libre: la composición en movimiento*, Espanha: Dos Acordes, 2008

BAILEY, Derek. *Improvisation its nature and practice in music*, Da Capo Press, USA, 1993.

BRITO, Teca. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. PhD diss., Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

_____. *Estratégias pedagógicas para a prática da improvisação livre: diálogos entre a improvisação e a composição*. São Paulo. USP, 2010

_____. *Música Errante: O jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007

OLIVEROS, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. Lincoln: Deep Listening, 2005.

RAGO, M. Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos. In: LIMA, C. C.; SCHMIDT S. P. (Orgs). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004. p. 31-41

_____ Novos modos de subjetivar: a experiência da organização Mujeres Libres na Revolução Espanhola. In: *Revista Estudos Feministas*, v.16, n.1, Florianópolis: UFSC, 2008.

_____ Foucault, a Subjetividade e as Heterotopias Feministas, In: SCAVONE, L; MISKOLCI, R; ALVAREZ, M.C. – *O legado de Foucault*, SP:Unesp, 2006, pp 101-118

Referências audiovisuais

Cameraweb, http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=UR7S6K15UR27 Link acessado em 30/05/17. Salma Muchail em Conferência "Insurreições espirituais" abertura do X Colóquio Internacional Michel Foucault: "É inútil revoltar-se?" Foucault e as insurreições. Veiculado em: 26 out.2016. Dur.: 84m 46s. (Minutagem: 26:00)

Pedro Azevedo Sollero

Bacharel em Música Popular pela Universidade de Campinas (UNICAMP), Mestrando em processos de criação musical na no Programa de Pós-Graduação em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realiza pesquisa sobre processos de subjetivação e preparação para improvisação livre.

O CUIDADO DE SI E OS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO FEMINISTAS NA CRIAÇÃO COLETIVA DE UM EXPERIMENTO EM ARTES INTEGRADAS

NUNES DE OLIVEIRA, Aline
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Unicamp – alinenunesoliveira@gmail.com

NAVARRO, Grácia Maria
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Unicamp – gracianavarro@uol.com.br

RESUMO

Este artigo é um recorte de nossa pesquisa, que, grosso modo, observa as relações de poder internas a um processo de criação coletiva em artes integradas e que propõem formas de interação equipolentes, por tanto, anárquicas (Goldman), polifônicas (Bakhtin) e desamparadas (Freud). Olharemos para o modo como nos “ocupamos de nós mesmos” e os eventuais reflexos desta rotina de cuidados, ou práticas, que acabam por configurar novas formas de subjetivação e que trazem qualidades específicas à cena, à performance, à música, à instalação. Apresentaremos aqui alguns modos de subjetivação investigados por Foucault e por alguns feminismos e, por meio deles, compreenderemos as amizades como expressão do cuidado de si e do outro. Este é um relato que parte de um processo de criação em pleno fluxo de construção e este artigo é, apenas, uma foto de seu estado atual.

PALAVRAS-CHAVE

Criação coletiva; Artes integradas; Anarquismo; Polifonia; Feminismos.

ABSTRACT

This article is part of our research which, roughly speaking, observes power relations inside a collective creative process in integrated arts and which proposes equipollent forms of interaction, therefore, anarchical (Goldman), polyphonic (Bakhtin) and abandoned (Freud). We shall look at the ways by which we are occupied with ourselves and the resulting effects of this routine of cares, or practices, that in turn configure new forms of subjectification and which bring specific qualities to the scene, the performance, the music and the installation. We shall present herein some forms of subjectification presented by Foucault and by some feminisms, and with the aid of the mentioned forms, we shall comprehend friendship as an expression of the care of the self and of the other. This is an account that comes from a creative process currently in progress and this article intends to paint a picture of its current state.

KEYWORDS

Collective creation. Integrated Arts. Anarchism. Polyphony. Feminisms

Este artigo é um recorte de nossa pesquisa, que, grosso modo, observa as relações de poder internas a um processo de criação coletiva em artes integradas e que propõem formas de interação mais equipolentes, muito distintas das que nos regem. Em termos gerais, compreendemos e temos experimentado na prática de criação, um processo no qual a interação ética entre os agentes da criação aspire o anarquismo (Goldman); no que se refere a interação entre linguagens artísticas, dê-se de modo polifônico (Bakhtin); que procure a equidade nas diferenças e que se atente aos excessos de expectativas, criando a partir das potências do desamparo (Freud). Aqui, daremos foco à relação do sujeito consigo para se viver um processo de criação com essas particularidades.

Olharemos para o modo como nos “ocupamos de nós mesmos” e os eventuais reflexos desta rotina de cuidados, ou práticas, que acabam por configurar novas formas de subjetivação e que trazem qualidades específicas à cena, à performance, à música, à instalação. Contudo, não é possível descartar que o contrário também seja verdadeiro: novas propostas de subjetivação configuram novos atos deste sujeito em coletividade. O que permanece igual são as evidentes mudanças que novas maneiras do sujeito se compreender, causam em todas as relações de poder decorrentes da interação deste ser humano com o que está entorno dele. Por meio da perspectiva dos exercícios de subjetivação, compreenderemos que o ato de nos relacionarmos conosco e com o outro, livres de sujeição, pode também livrar-nos, cada vez mais, do ideal da necessidade de uma hierarquização, de uma voz “gestora” das demais. Chegaremos, então, à ideia de que ao transformar a relação do sujeito consigo, poderemos reverter toda a cadeia de poder e observaremos isso na prática da criação, que, em breve, queremos tornar pública.

Por ora, começaremos pela apresentação de novas formas de subjetivações propostas por alguns feminismos, os quais sugerem novos modos de interação em escala comunitária através do sentido mais expandido e filosófico da ideia de “amizade”. Compreenderemos as amizades como expressão do cuidado de si e do outro. As amizades são vistas desta forma, tanto na leitura foucaultiana do cuidado de si helenístico-romano, quanto na leitura feita por algumas feministas

contemporâneas. É o caso da historiadora brasileira Marilda Ionta, que no X Colóquio Internacional Michel Foucault: “É inútil revoltar-se?” Foucault e as insurreições¹, realizado em 2016, explorou o tema das amizades femininas e feministas como resistência na forma da recusa. Ionta pondera, não a partir de amizades superficiais e privadas, mas, ao contrário, refletindo acerca das amizades coletivas e profundamente relevantes na constituição dos modos como o sujeito se vê, se trata e se comporta. A historiadora também se põe, nesta mesma conferência, a encontrar exemplos de tais exercícios de amizades feministas no mundo concreto da vida e nos lembra exemplos como a “Marcha das Vadias”², bem como das amizades entre prisioneiras políticas na ditadura militar que se abateu sobre o Brasil entre 1964 e 1985.

Já a historiadora Margareth Rago, propõe como saída para um mundo que, literalmente, está sendo destruído e que há milênio é gerido por uma lógica machista, belicista e violenta, uma interface de relação entre seres humanos mais filógina, ou seja, mais afeita ao que se refere ao feminino ou a aquilo que é tomado como feminino – caso de tudo que é intuitivo, afetivo e/ou subjetivo. Rago conclama mulheres e homens a feminilizar o mundo, dado que o oposto fracassou.

Da contemporaneidade trazemos um exemplo do poder dessas mudanças, bem como os reflexos no entorno do sujeito que modifica sua maneira de olhar para si. Em 2011, a ativista liberiana Leymah Gbowee foi uma das três laureadas com prêmio Nobel da Paz. Gbowee fundou um movimento crucial nos acordos pelo fim de uma sangrenta guerra civil que atingia a Libéria havia anos. Tal guerra tinha como principal vítima a mulher e o estupro era utilizado como arma, correcional e punitiva,

¹ Conferência “Amizades femininas: a rebeldia dos afetos” realizada pela Professora Dra. Marilda Ionta durante o X Colóquio Internacional Michel Foucault: “É inútil revoltar-se?” Foucault e as insurreições. Disponível em: http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=AO6428S8OA8Y. Acesso em 15 jun. 2017. Veiculado em: 26 out.2016. Dur.: 102m.

² A chamada Marcha das Vadias, no Brasil especificamente, é um movimento livre e independente de mulheres que a partir de 2011 tomou as ruas de grandes cidades do Brasil em resposta a frase: “Evitem vestir-se como vadias para não serem estupradas”. Percebendo que essa afirmação culpa a própria vítima pela agressão sexual, as vadias decidiram ir às ruas pelo fim da culpabilização da mulher e para gritar que a culpa do estupro é sempre do estuprador.

Para mais informações acesse: <https://marchadasvadiascwb.wordpress.com>

sistemática e deliberadamente. Tratava-se de uma guerra motivada por diferenças religiosas. Leymah e suas amigas agiram quase como quem realiza um programa performativo no cerne da guerra e em um ato amoroso convidaram as mulheres liberianas a negar sexo, em uma corrente silenciosa, até que cessassem os combates. Leymah convidou as mulheres a sua volta a dizer um sistemático “não” diário, por anos, e, usando a fé religiosa de seus companheiros como balizador da negativa, a greve teve início em 2002. As mulheres liberianas, desta forma, disseram que enquanto os combates continuassem não haveria mais sexo consensual heterossexual no país. “Deus não aprovaria a violência”, era o argumento das mulheres. Em 2006 a Libéria elege sua primeira presidenta, pouco antes disso, contudo, as mulheres já estavam presentes nas mais altas instâncias das comissões de acordo para o fim da guerra.

Em nosso processo criativo, as amigades, assim como outros parâmetros da criação, configuram claros reflexos da qualidade da relação do sujeito consigo. É necessário um profundo exercício de alteridade e auto-cultivo para compreender que eu e a outra, somos feitas das mesmas substâncias, somos amigas, nos potencializamos para e ao criarmos juntas. E isso não precisa ser expresso exclusivamente por meio de longas seções de trabalhos corporais, meditações, provas ou abstinências. Ao contrário, pode ser expresso também na forma cotidiana, corriqueira, como exercício empírico por meio do modo como tratamos o corpo do outro, a mente do outro o tempo do outro. Também se expressa na forma como partilhamos a comida em nossos encontros ou experimentamos as interferências de outrem em nossa ação performativa.³ Desta forma, acessamos novas fronteiras por meio da conversão do olhar da minha perspectiva atual em uma outra, uma que vem do meu amigo.

Não vemos a necessidade de um “diretor geral” que ordene todas essas facetas do discurso da obra. A figura clássica do “diretor” é alguém que interfere no jogo com

³Como não se trata de um processo de criação em teatro, não chamaremos a ação dos artistas de “ação cênica”, pois isso poderia marcar a linguagem teatral como hegemônica, o que não é verdade. Usaremos “performance” com o sentido literal da palavra em inglês, que segundo o Cambridge Dictionary significa: acting, singing, dancing, or playing music for oder people to enjoy. Tradução: apresentação, espetáculo.

novos estímulos, propõe jogos, imagens, referências, é o olhar protegido e profundo, além de estar absolutamente comprometido com a criação. Contudo, esta figura, em sua posição convencional, também é responsável pela “palavra final”, por “apagar incêndios”, por “ordenar” as vozes do processo. Aqui temos sim esta figura de “fora”, contudo, tal figura é uma potencial provocadora de processos. É sim alguém que interfere no jogo com novos estímulos, que propõe imagens, referências. Entretanto, não tem a “palavra final”, não “apaga incêndios”, não “ordena”, não “direciona”. Essa figura propõe, como todas as outras. Contudo, o material de trabalho desta “provocadora de processo” é a massa criativa do elenco e os recursos da instalação. Experimenta-se, assim, novas perspectivas...

Também trataremos dos reflexos de determinadas “escolhas” realizadas ao longo da história do pensamento ocidental que, segundo Foucault, nos trouxeram à nossa atual conjectura relacional humana. Trataremos, ao final do presente artigo, do tema da espiritualidade enquanto experiência que modifica o sujeito insofismavelmente e que se torna um meio do sujeito alcançar a verdade, o qual não é possível por um simples ato de cognição. Foucault comparará a prática da filosofia a um exercício de espiritualidade⁴ e, nos atrevemos a especular, que o exercício de criação coletiva que estamos realizando nesta investigação, também se trate de um exercício de espiritualidade sob esta mesma perspectiva.

Retomando a narrativa sobre as amigadas femininas e feministas, vislumbramo-las como uma forma de ação ética que modifica a relação do sujeito consigo e com os outros. Essas amigadas, como a de Leymah pelas mulheres, crianças e velhos de seu país, se estende a todas as mulheres do mundo. Nos dá a dimensão do poder sem a submissão. Elas acabaram com a guerra e reestabeleceram a convivência entre os homens sem disparar um tiro. Essa estrutura imersa em *philia*⁵ é própria do cuidado e os cuidados, durante milênios, foram próprios das mulheres. Margareth Rago coloca,

⁴Em breve discorreremos mais sobre o sentido foucaultiano de espiritualidade, fundamental para compreendermos este processo de criação.

⁵Philia (em grego: φιλία; transl.: philia, filia) o termo é traduzido geralmente como “amizade”, e às vezes também como “amor”.

A busca feminista de reinvenção de si estimula, portanto, a emergência de novas formas de feminilidade, de novas concepções de sexualidade, beleza e sedução, inclusive corporais. Essas “práticas de si”, valendo-me do conceito foucaultiano, são pensadas como técnicas da constituição refletida e estilizada da própria subjetividade, desenvolvidas a partir de “práticas de liberdade” (Foucault, 1984, p.15). Vale lembrar aqui que não se trata de práticas individualistas burguesas, que isolam o indivíduo da comunidade e o fecham dentro de si mesmo, como prega o “culto californiano do corpo”. Muito ao contrário, essas práticas de si são ao mesmo tempo relacionais, pautadas pela abertura pessoal à alteridade, próximas daquilo que Deleuze entende como devir. A cultura de si define uma intensificação das relações de si para consigo, mas não como narcisismo, e sim através de relações interindividuais, trocas e comunicações, como prática social. A ética como estética da existência é entendida como organização da vida, a relação dos indivíduos e a relação de si para consigo, como liberdade frente as normas e às convenções, como artes, enfim, que se opõem a formas fascistas de vida. (RAGO; 2004, p.33)

O Cuidado de si e as subjetivações feministas como modo de existir no mundo, configuram uma série de práticas diárias, modos de interação e acordos éticos capazes de operar importantes modificações no ser que as vive, como temos repetido aqui quase como mantra. Trata-se de encarar cada dia da vida como novas possibilidades de expansão de nossas percepções por meio de nosso ofício o que nos encaminha para o que a filosofia chama de verdade e, ao descortinar a tal verdade, acabamos nos despindo de nós mesmos e nos investindo de novas experiências, impedindo que nos cristalizemos em uma forma rígida, imutável. Gostaríamos propriamente de demonstrar o quão é estético e espiritual este processo, no sentido que estes vocábulos recebem aqui. Também gostaríamos que você, cara leitora, leitor, tivesse a dimensão de que tal processo pode ser vivido por qualquer ser humano, através de qualquer objeto não só a arte... Pois não se trata do objeto, se trata do agente da estética, se trata de trabalhar-se para viver em ato.⁶

Foucault em sua *Hermenêutica do Sujeito* traça uma historiografia do “cuidado de si” nas escolas grega e romana e, junto a esta evolução historiográfica breve, realiza uma profunda reflexão sobre os caminhos e as perspectivas a respeito do tema. O

⁶ “E o que é ato segundo Bakhtin? (...) 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. (...) 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.” (MARÍLIA AMORIM; 2009, p.23)

texto de Foucault, absolutamente oral na fluidez, nos é apresentado em formato de aulas. Trata-se do curso do *Collège de France* de 1982, que parte de um ponto claro: nosso modo de pensar está irremediavelmente atrelado a uma escolha, que não foi feita por nós mas que modifica tudo o que conhecemos, trata-se dos meios de se alcançar a verdade. A Professora Salma Tannus Muchail, filósofa e uma das mais importantes tradutoras de Foucault no Brasil, em sua conferência que abriu do já citado *X Colóquio Internacional Michel Foucault: "É inútil revoltar-se?" Foucault e as insurreições*, consegue abrir um rico e nada prolixo panorama sobre a abordagem de Foucault a respeito do tema do cuidado de si:

Nesta primeira aula, Foucault introduz como convém o tema central daquele curso que é a noção do cuidado de si e assim o situa no momento socrático-platônico, quando, a partir de Platão, vê-se estabelecer-se uma espécie de bifurcação de direções na história da filosofia. Descreve, então, os traços gerais que caracterizam a noção de cuidado de si em sua relação de oposição e complementação com a outra noção que lhe é correlata, o conhecimento de si. Anuncia, então, o apogeu da cultura de si na cultura helenístico-romana até os primeiros séculos depois de Cristo e indica a sucessiva desqualificação histórico-filosófica da noção do cuidado, culminando no que ele chama de "momento cartesiano" no século XVII. A esta introdução geral Foucault acrescenta ainda uma espécie de reflexão complementar sobre as noções de espiritualidade e filosofia.⁷

Agora, mais uma aparente e pequena digressão que, em breve se explicará, a saber, a porta do famoso Oráculo de Delfos, apresenta Michel Foucault, havia as inscrições: *meden àgan; engýe; gnôthi seautón*. As interpretações apresentadas para os três princípios éticos anunciados a porta deste oráculo estão na base de nosso modo de existir no mundo até os dias de hoje em todo o Ocidente. Tais inscrições falavam sobre como o consulente deve se portar em sua relação com o oráculo. *Meden àgan* (que significa "nada em demasia"), se refere à necessidade de perguntar somente o que é estrito, absolutamente indispensável, o consulente não deve se estender no que é fútil, supérfluo. Em relação ao segundo, *engýe* (cuja tradução é as "cauções"), refere-se a honrar seus compromissos, não se comprometer com aquilo que não poderá cumprir. Quanto ao *gnôthi seautón* (cujo significado é "conhece-te a ti mesmo") deixemos que Foucault explique:

⁷ Conferência "Insurreições espirituais" abertura do X Colóquio Internacional Michel Foucault: "É inútil revoltar-se?" Foucault e as insurreições. Disponível em: http://cameraweb.ccuac.unicamp.br/watch_video.php?v=UR7S6K15UR27 . Acesso em 15 jun. 2017. Veiculado em: 26 out.2016. Dur.: 84m 46s.

Ora, quando surge este preceito délfico (*gnôthi seautón*), ele está, algumas vezes e de maneira muito significativa, acoplado, atrelado ao princípio do “cuidado de si” (*epimeloû heautoû*). Eu disse “acoplado”, “atrelado”. Na verdade, não se trata totalmente de um acoplamento. Em alguns textos, aos quais teremos ocasião de retornar, é bem mais como uma espécie de subordinação relativamente ao preceito do cuidado de si que se formula a regra do “conhece-te a ti mesmo” (...) é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo. É nesse âmbito, como que no limite desse cuidado, que aparece e se formula a regra “conhece-te a ti mesmo”. (FOUCAULT; 2014, p.6)

O cuidado de si também aparece na *Hermenêutica do Sujeito* como uma forma de *therapeúein*, que se refere aos cuidados médicos, mas também às obrigações do discípulo para com o mestre, ou ainda, do humano para com os deuses. Para os cínicos o cuidado de si não está restrito à vida filosófica, por exemplo, mas trata-se de uma conduta moral. O cuidado de si também aparece como “uma atitude geral para consigo e para com o mundo” (FOUCAULT. 2014, p.11); ou ainda como “uma certa forma de atenção do olhar” (FOUCAULT. 2014, p.11), uma forma de se “estar atento ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT. 2014, p.12). É através do cuidado constante, da relação estreita do sujeito consigo que ele é capaz de se conhecer, para melhor cuidar de si e dos outros. Cuidar de si, ocupar-se de si, para conhecer-se, onde conhecer-se significa acessar a verdade. Trata-se de modificar-se por meio da busca pela verdade. Assim, o objeto alcançado nesta busca não é mais importante do que as mudanças que o processo de busca causou no ser que se trabalha para ter acesso à verdade. Deste modo, não há a supremacia dos fins sobre os meios, uma coisa e outra coisa fazem parte da mesma busca.

Somos animais simbólicos. No início havia o mito. O mito foi uma das primeiras formas inventadas pela humanidade de entender os fenômenos da vida. Trata-se de uma narrativa, de caráter imagético e simbólico, formulada, não se sabe bem como, em um passado distante. Narra histórias ancestrais de como chegamos ao presente e de como fomos marcados e condicionados como coletivo. Fala de nossas raízes imaginárias e simbólicas, e tais narrativas são fortemente influenciadas pela Cultura e pela organização social do coletivo que funda determinado mito. “A mitologia é o sonhar coletivo dos povos.” (BOECHAT; 1996, p.23). Explica a origem dos elementos

da natureza, nossa relação com ela, com os animais, com todos os seres vivos, com as doenças, com os sentimentos e impulsos humanos. Hoje temos a ciência, antes imaginávamos coletivamente, geração após geração, como viemos parar aqui. O mito tem relação direta com o rito, que é, grosso modo, a forma como as pessoas revivem, atualizam e transformam o mito em ato, através da experiência física do encontro com sua ancestralidade.

O chamado “momento cartesiano”, apesar de necessário para o desenvolvimento científico como conhecemos, trouxe a todos nós problemas de profunda complexidade: a exclusão do cuidado de si do pensamento filosófico ocidental, segundo Foucault, é uma das grandes perdas deste processo. Esta exclusão tem como consequência o fato da verdade passar a ser somente o objeto para o qual caminhar. Na verdade, não se alcança mais a verdade, prova-se pela razão científica a existência dela. Já não é necessário viver a vida como quem compõem uma obra de arte. Ou seja, você não precisa se modificar para acessar a verdade. Não há motivos para se viver uma vida virtuosa. Não há mais para quem olhar para si. Assim, a verdade não poderá mais salvar o sujeito, pois para acessá-la não há mais a necessidade de se transformar o sujeito. Este sujeito, por viver assim alheio a si, não se percebe. O sujeito que não se ocupa de si, se torna mais vulnerável a escravidões.

Gostaríamos agora de apresentar um conceito correlato ao cuidado de si, a espiritualidade, e como Foucault compreende o exercício da filosofia. A espiritualidade se opõe, diametralmente às escravidões do sujeito. A espiritualidade é uma forma de cuidado de si que transforma o sujeito irreparavelmente em outro, diferente de antes da experiência. Foucault, cercado de cuidados e precauções, dá à filosofia o *status* de prática ou de exercício de espiritualidade. A verdade aparecerá “como iluminação, como beatitude, como tranquilidade da alma do sujeito.”(FOUCAULT; 2014, p.12) A espiritualidade fala de algo que não se tem acesso pelo conhecimento, mas somente pela experiência. A espiritualidade, deste modo, nada tem relação com a religião e sim com uma espécie de imperativo de autoinvenção constante. Foucault dirá:

A espiritualidade postula que a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito. A espiritualidade postula que o sujeito enquanto tal não tem direito, não possui capacidade de ter acesso à verdade. Postula que a verdade jamais é dada por um simples ato de conhecimento, ato que seria fundamentado e legitimado por ser ele o sujeito e por ter tal e qual estrutura de sujeito. Postula a necessidade que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, torne-se, em certa medida e até certo ponto outro que não ele mesmo para ter direito ao acesso à verdade. (...) Chamemos esse movimento, também muito convencionalmente, em qualquer que seja o sentido, de movimento do éros (amor). Além dessa, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (*áskesis*). *Éros* e *áskesis* são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se em sujeito capaz de verdade. (FOUCAULT; 2014, p.16)

Viver esta pesquisa abrigadas sob tais diretrizes, obriga-nos a nos relacionarmos conosco de uma nova maneira. Precisamos, por tanto, de novas formas de subjetivação e é aí o lugar exato do cruzamento entre os epistemas feministas e práticas solidárias de igualdade, de amizade, em formatos como a da guerrilha amorosa que implementou uma greve de sexo na Libéria do século XXI. Mulheres solidárias a outras mulheres que lutam para serem as últimas a passarem por uma determinada forma de violência. Companheiras na dor de suas inúmeras interdições e dispostas a romper com a violência da desigualdade através de estratégias pacíficas. As Sherazades⁸ que por meio do exercício de uma retórica ficcional, o discurso criativo do convencimento, educam a subjetividade de seus algozes. Ainda que Sherazade tivesse experimentado oportunidades de cortar a garganta do homem que a ameaçava, preferiu a persistência e o convencimento, pois sabia que a faca só a levaria a uma outra espécie de subvida, de perseguições, interdições e violências. Sabia também que se morresse, outras, muito provavelmente, morreriam também. Sherazade dá ao marido, e provável assassino, a possibilidade de ser um novo homem 1001 noites depois.

⁸ Sherazade é a personagem principal da obra *As Mil e uma Noites* uma das mais famosas da literatura árabe. É composta por uma coleção de contos escritos entre os séculos XIII e XVI. A obra conta a história do rei Périsa, da Pérsia, que traído pela esposa mandou matá-la, desse momento em diante decidiu passar cada noite com uma mulher diferente, que era degolada na manhã seguinte. Dentre as várias mulheres que desposou, Sherazade, é a última porque agiu de modo a terminar com a série de assassinatos, iniciando um conto que despertou o interesse do rei em ouvir a continuação da história na noite seguinte.

Alguns feminismos propõem que vivamos em um mundo mais filógino, como já dissemos. Para nós, viver em um mundo filógino, é o mesmo que reivindicar um mundo no qual o sutil, a experiência, o sensível, o que não pode ser compreendido por um simples ato de cognição, todos estes exercícios legítimos de amizade e amor a verdade, coexistam com os outros afetos humanos em equilíbrio. Por equilíbrio compreendemos uma dependência mútua que não submete nenhuma das partes envolvidas, além de relações entre linguagens que buscam a polifonia, relações entre seres humanos que caminham para o anarquismo, ou seja, exercícios de poder livres de sujeição. A verdade nos aparece aqui como este corpo, este enunciado, este discurso, formado por vozes, linhas de força, impulsos, e que também é sempre outra, é sempre uma nova verdade... Pois que nada é capaz de estabilizá-la.

E como as artes respondem a esta mudança do olhar do sujeito para si? Como se comportam os vetores de poder em uma experiência conjunta de composição, seja improvisacional e/ou composta em tempo diferido⁹? Por enquanto ainda não podemos divulgar dados da pesquisa prática, pois tal abertura demanda tempo e paciência, além de não tolerar simplificações. Contudo, é importante compartilhar aqui que tal processo tem nos afetado profundamente pois nos põe a viver uma forma de criação que une teatro, performance, arte sonora, instalação e música; que não tem a intenção de se parecer com nada, que não tem expectativas, ou pelo menos, luta contra as expectativas de se criar um produto específico; que tem como metodologia de criação exclusivamente acordos éticos e para lembrar alguns deles, citamos: a não hierarquização, seja entre artistas, seja entre linguagens, o que nos faz criar a partir da ideia de equipolência, de parâmetros de relação que chamamos aqui de filóginos, de laços de amizade que extrapolam o conceito restrito ao ambiente privado, de cuidado de si e do outro e que é regido pelo acordo e nunca pela imposição.

⁹ Nos referimos a criação que não é realizada em tempo real. Composta, elaborada em um momento anterior, que não o da performance. Caso do teatro, da música escrita, da coreografia composta e etc.

Acreditamos que as formas de subjetivação apresentadas aqui, tão diversas das formas que imperam hoje¹⁰ são afeitas a alguns dos discursos brutalmente interditados na contemporaneidade, a saber: o discurso ecológico, o discurso da negra, o da índia, o da escrava, o da mulher, o da criança, o da velha, o da louca... Propomos como metodologia criarmos juntos e em equipolência um espaço heterotópico no qual poderemos viver relações de poder não opressivas ou coercitivas, que nos force, que radicalize as equidades e os acordos ou os “encontros alegres”, remetendo-nos a Spinoza.¹¹

Deste modo, propomos a possibilidade do exercício de outras formas de relação que modificam a vida ao redor, pois que o mundo tem um potencial enorme para a barbárie, a corrupção e a exploração, como podemos comprovar todas as manhãs no trânsito, por exemplo. Por outro lado, este mesmo planeta também tem um devir pleno de verdadeiras amizades, de economias sustentáveis, sem veneno no prato, na terra, nas ideologias. Podemos sonhar com a contaminação disseminada, epidêmica de diferentes versões destas heterotopias, até que cada aldeia tenha combinados reorganizáveis, flutuantes, adaptados a cada novo modo de viver, de cada novo tempo. Assim pretendemos criar este espetáculo. O mundo ao redor deste acontecimento tende a ser melhor. Neste mundo as ruas serão nossas porque as ocupamos, porque cuidamos delas, não como a *minha* casa, mas como *nossa* casa. Um modo de vida que não prolifera sujeição, nem mesmo entre espécies. Um mundo sem escravidões e sem senhores de escravos.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: Bakhtin – Dialogismo e Polifonia. Org. BRAIT, Beth. São Paulo: Contexto, 2009, pg. 23.

BOECHAT, W. (org.). Mitos e Arquétipos do Homem Contemporâneo. Petrópolis, Vozes, 1996.

¹⁰ Nos referimos àquelas formas que se fundam sobre a hierarquização, a sujeição, a alienação e estratificação do trabalho, ao produto exclusivamente e não ao processo para alcançá-lo.

¹¹ Grosso modo, Spinoza chama de “encontros alegres” todo encontro entre corpos que, nesta relação, se potencializem mutuamente. Para maiores aprofundamentos, verificar in: SPINOZA, B. *Ética*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RAGO, M. *Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos*. In: LIMA, C. C.; SCHMIDT S. P. (Orgs). *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004. p. 31-41

SPINOZA, B. *Ética*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

Vídeos

Conferência “Insurreições espirituais” abertura do X Colóquio Internacional Michel Foucault: “É inútil revoltar-se?” Foucault e as insurreições. Disponível em: http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=UR7S6K15UR27 . Acesso em 15 jun. 2017. Veiculado em: 26 out.2016. Dur.: 84m 46s.

Conferência “*Amizades femininas: a rebeldia dos afetos*” realizada pela Professora Dra. Marilda Ionta durante o X Colóquio Internacional Michel Foucault: “É inútil revoltar-se?” Foucault e as insurreições. Disponível em: http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/watch_video.php?v=AO6428S8OA8Y Acesso em 15 jun. 2017. Veiculado em: 26 out.2016. Dur.: 102m.

Aline Nunes de Oliveira

Bacharel, Mestra e doutoranda com a tese “A polifonia na estética e a anarquia na ética da exploração das potências criadoras do desamparo” (2015/2019) no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Unicamp.

Grácia Maria Navarro

Docente do Bacharelado em Artes Cênicas; Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Diretora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

ARTE E INCLUSÃO NA EDUCAÇÃO INFANTIL

Fabia Giordano Guilherme Kadayan
Instituto de Artes / UNESP – fabiaggky@gmail.com

RESUMO

Muitas discussões existem em torno da inclusão, nas escolas regulares, de crianças e adolescentes portadores de necessidades especiais. Com o projeto aplicado, do qual trata este artigo, descobrimos, na prática, como a Arte e a postura profissional contribuem para tal intento.

Para que haja o efetivo acesso da inclusão na sociedade, é necessário transformar primeiramente a realidade escolar.

Nesse sentido, procuramos desenvolver uma pesquisa e prática docente voltada à inclusão de portadores de deficiência na comunidade escolar, utilizando a Arte como mediadora/contribuidora desse processo, visando proporcionar o conhecimento do mundo, a diminuição do preconceito, a solidariedade e o exercício da cidadania.

PALAVRAS-CHAVE

Inclusão. Van Gogh. Arte. Escola Regular.

ABSTRACT

There are many discussions about the inclusion of children and adolescents with special needs in regular schools. Having, in practice, discovered how art and professional posture contribute to the inclusion of these children and adolescents.

In order for there to be effective access to and effectiveness of such inclusion in a society, it is necessary to transform school reality first.

In this sense, it was sought to develop a research and teaching practice, aimed at the inclusion of people with disabilities in the school community, using art as mediator / contributor of this process, aiming at providing knowledge of the world, reducing prejudice, solidarity and Exercise of citizenship.

KEYWORDS

Inclusion. Van Gogh. Art. Regular School.

1. A Arte como fator de inclusão escolar e transformação social... para uma inclusão de verdade.

Uma sociedade mais igualitária é fruto da luta e do entendimento por parte de todos, o que assegura às crianças com necessidades educacionais especiais condições de acesso e permanência nas escolas regulares: é uma conquista qualitativa e favorecedora do desenvolvimento a todos.

O acesso e permanência não se limitam ao ato da matrícula, às condições físicas e arquitetônicas, ao acesso a materiais adequados, a remoção de barreiras para movimentação da cadeira de rodas, sanitário adequado, organização dos serviços de apoio especializados, é o acesso e permanência no contexto sociocultural em que estamos inseridos.

Nesse sentido, o desafio do Professor é muito grande, ele tem que perceber cada criança em suas especificidades e necessidades educacionais num enorme universo de matriculados por sala, apoiá-las e, principalmente, promover situações que favoreçam a inter-relação de todos no grupo, apesar das diferenças e especificidades de cada um.

Sob esse enfoque, ter uma criança com necessidades especiais matriculada em sala regular, acaba sendo um desafio extremamente positivo e, ao mesmo tempo, um privilégio que enriquece significativamente cada um, ampliando o desenvolvimento e o repertório cultural e humanizador dos envolvidos.

Segundo minha particular percepção, cabe à escola e principalmente ao Educador assumirem essa posição de destaque, uma vez que lidam com possibilidades constantes de transformação social e favorecimento do desenvolvimento, levando as crianças e as pessoas envolvidas, a um estágio de maior complexidade humana. É uma oportunidade única de reflexão pessoal e profissional das atitudes, dos gestos, das políticas públicas voltadas à inclusão, com o objetivo de remover barreiras e estruturas tradicionais, sob as quais a escola está assentada, na consciência da sua função social - política de espaço privilegiado na formação para o exercício de cidadania.

2. Joana (nome fictício)



1. Carinho de bom dia entre os amigos da sala para Joana
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

Em meados de maio de 2017 ganhei um presente em sala de aula: Joana. Uma linda menina laudada com paralisia cerebral, com histórico de prematuridade, baixíssimo peso em razão etária, com predomínio esquerdo, necessitando de auxílio de terceiros para quaisquer atividades da vida cotidiana. Pouquíssima coordenação motora e movimento na mão direita, rigidez muscular e tremores constantes. Apresenta também dificuldades na deglutição e fala, assim como na cognição ocasionada pela não escolarização formal e as limitações físicas decorrentes da paralisia cerebral. Tem má sustentação no próprio tronco, precisando de aparelhos e cadeira especiais para amparo do corpo. O único acompanhamento feito pela aluna até o momento foi na AACD.

Tendo em vista o histórico e possibilidades de vida da criança e pensando justamente nas limitações de todos os gêneros existentes num universo escolar, foi necessário se reinventar e pensar cuidadosamente em estratégias capazes de incluir a todos, e isso perpassa por uma reflexão da política educacional vigente, adequação de materiais, quando existentes, ou a construção dos mesmos voltados

às necessidades encontradas, planejamento, ambiente de cooperação, gestão escolar, acuidade pedagógica e humana, percepção e adequação do tempo necessário e espaços escolares, envolvimento da comunidade e família para troca de informações e experiências necessárias.

Não obstante as dificuldades, fui motivada ao estudo do caso concreto pensado sob o enfoque do projeto pedagógico da escola ao qual estou inserida, levando em consideração a percepção e a curiosidade das crianças, a observação e questionamentos como características inerentes a elas, na busca de entender o mundo físico e social que as cercam, no sentir da sala enquanto grupo, quando pensei na Arte como viabilizador dessa trajetória que está apenas iniciando.

Construir uma sociedade inclusiva é pensar na construção de uma democracia em direitos e deveres. É um desafio de viver e compreender o próximo, respeitar e aceitar as diferenças existentes em um meio social, onde vivem pessoas com dissemelhanças de vida, estilos, culturas e idéias.



2. Integração e inclusão – fazendo dobradura com a colega
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

3. O Projeto Político Pedagógico da Escola

O Projeto Político Pedagógico da escola a qual estou lotada intitula-se “Educação Especial e Sustentabilidade”.

A instituição tem uma natureza pródiga e conta com quase 4.000 metros quadrados. Possui apenas sete salas de aula por período, onde, quase todas têm mais de uma inclusão para cada docente e contam com um universo de 35 alunos por turma.

Buscando a solução de problemas como contaminação do solo da região (motivada por descarte irregular de produtos químicos altamente tóxicos de uma indústria próxima), do uso indevido dos recursos não renováveis e a poluição generalizada com a consequente degradação da natureza local ameaçando a sobrevivência das espécies da fauna e flora, a escola viu a necessidade de apropriação desta causa. Para tanto, decidiu pelo desenvolvimento do citado projeto, contando com o apoio da comunidade local.

Surgiu então a ação da escola conscientizando a população local e os alunos matriculados sobre o uso desses recursos não renováveis, esgotamento do solo, contaminação e adoecimento da população local com a poluição da água e do ar.

Encontramos nas crianças a adesão total a esse projeto, evidenciando serem fortes aliados com sua curiosidade, observação e questionamento que surgem naturalmente na busca do entendimento do mundo e a percepção que trazem com os conhecimentos que passam a adquirir.

4. A Arte na educação inclusiva

A Arte tem função importante na educação da criança, seja ela portadora de deficiência ou não, auxiliando na integração do indivíduo na sociedade. Ela faz parte da vida humana desde a concepção em que, no útero materno, a criança já está imersa nos estímulos do mundo externos através do som. Os primeiros registros da existência humana na Terra apareceram em desenhos descobertos em cavernas feitos com sangue, carvão, pelos, pedras e gordura extraídos do contato do homem

com a natureza e acreditando que ao pintar o animal, sua alma seria capturada tornando a sua caça mais fácil. Com o passar do tempo e a descoberta do fogo o homem deixou de ser nômade, aprendeu a viver em comunidade e descobriu novas formas de se expressar.

Assim, entendemos que a Arte faz parte da vida, apresentando-se como linguagem de expressão desde sempre, e, para atingir essas habilidades, pressupõe-se o desenvolvimento da capacidade de abstração, de classificação, da mestria de selecionar, sintetizar, analisar, memorizar, criar e ter iniciativa.



3. Atividade de pintura com aquarela, experimentando a mistura de cores com o rolo.
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

Neste sentido, a linguagem da Arte viabiliza a relação do homem com o mundo, favorecendo o seu desenvolvimento ao torná-lo mais crítico e também mais criativo através da tomada de consciência de si e do mundo a sua volta.



4. A proposta do dia foi a crianças na observação e releitura da natureza, iluminação, temperatura, usando giz molhado e colorido com papelão reutilizado cortado no tamanho A3.

Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

5. Os buquês de Van Gogh

Pensando justamente em Joana, no Projeto Político Pedagógico da escola e no gosto das crianças pela Arte e pela natureza foi que comecei a apresentar a eles artistas com necessidades especiais como forma de sensibilização, possibilidade de reflexão social e integração dos mesmos.

O artista escolhido pelos alunos foi Vincent Van Gogh com suas naturezas mortas e seus buquês de flores com cores vibrantes. Foram demonstradas várias obras do pintor, todas com enfoque na observação da natureza e no uso de diferentes formas de iluminação obtidos em espaços a céu aberto em diferentes horários de trabalho.



5. Natureza-Morta: Vaso com doze girassóis, 1888 - Van Gogh

Fonte: https://www.o2tvSPORT.cz/wp-content/uploads/2015/10/slune%C4%8Dnice.jpg?_ic=o2sport-clanek (Acesso em 30/5/2017)

Tomando esta tela de Van Gogh, fizemos a releitura de um de seus buquês utilizando dobradura de papéis coloridos, escolhidos segundo a percepção dos alunos das cores dos quadros estudados. Os jovens artistas utilizaram também materiais alternativos como mistura das cores da aquarela no papel craft pintado por eles com rolos de diferentes tamanhos em ambiente natural e iluminação forte.



6. Releitura do buquê de Van Gogh
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

Flores de Amendoeira foi um dos temas favoritos de Van Gogh: as flores com o fundo de céu azul e ramos que florescem bem cedo em algumas regiões, anunciando no início de fevereiro a chegada da primavera na Europa.



7. Flores de Amendoeira, Van Gogh
Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-aksHSUMg3EY/TZx7KZmrskI/AAAAAAAAAGkM/c0sQ77tTXVw/s1600/van_gogh_almond.jpg (Acesso em 30/5/2017)

Abaixo, a releitura do quadro *Flores de Amendoeira*, com sementes coletadas da natureza da escola pelos alunos, copos plásticos reutilizados e recortados à mão, tintas feitas com sementes e pétalas de flores misturadas com cola branca no papel craft previamente pintado com mistura de cores na aquarela.



8. Releitura Flores de Amendoeira
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora



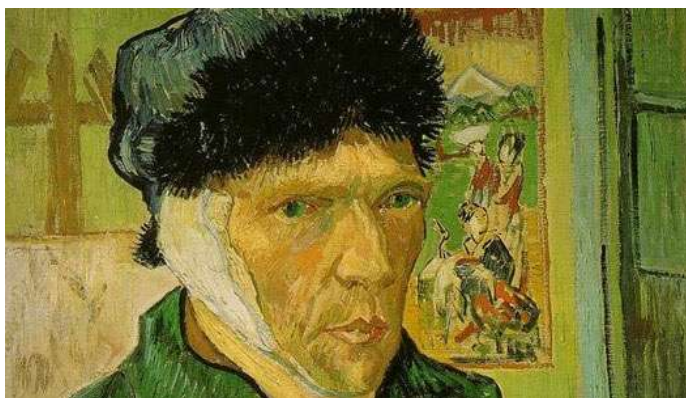
9. Releitura de um buquê de Van Gogh, *Buquê de Rosas*, com flores coletadas na natureza da escola, areia, argila e água.
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

Integração da criança, inclusão, natureza e Arte: a natureza faz parte das suas vidas, elas transformam a natureza em Arte e são transformados por ela.



10. Grafismo de observação da natureza.
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

Gerou forte comoção a história em que Van Gogh corta parte de sua orelha esquerda, trazendo grandes discussões sobre valores e comportamentos legais na sala de aula e socialmente. Portanto, esse autorretrato leva a reflexão de valores sociais e comportamentais. Pensando em Joana, muitos aspectos da inclusão foram levantados pelos alunos.



11. Autorretrato de Van Gogh com sua orelha esquerda decepada.
Fonte: <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2013/09/orelha-corta-van-gogh.jpg>
(Acesso em 30/5/2017)

Cada criança, a partir do autorretrato de Van Gogh construiu com giz, canetinha e lápis de cor os seus próprios autorretratos.



12. Auto-retrato feito pelas crianças.
Fonte: Arquivo fotográfico da pesquisadora

6. Considerações finais

Após a apresentação de artistas com deficiência, particularmente Van Gogh, sua situação e maneira como realizava as obras de Arte, e propondo a releitura dos seus buquês de flores aos alunos, foi possível fazer com que eles compreendessem o verdadeiro sentido da inclusão na escola e na sociedade.

Realizando atividades de pintura onde utilizaram os pés para pintar sobre papel craft esticado no chão, souberam dar importância às obras, valorizar artistas e entenderem a real situação das pessoas com deficiência que com suas vidas servem de exemplo e lição para os demais na comunidade.

Realizando uma avaliação processual com base no acompanhamento do desenvolvimento de competências e habilidades adquiridas pelo grupo, acreditando nesse instrumento de conhecimento e intervenção contínuos e não nas limitações impostas culturais, sociais, econômicas e físicas, penso que, diante do desafio e enfoque do privilégio que me fora dado, com uma criança portadora de necessidades especiais em sala, o grupo tem conseguido de forma muito satisfatória, através das atividades artísticas propostas, da minha postura como Professora em sala, do envolvimento dos pais dessas crianças, de um revisitar constante das práticas pedagógicas com um embasamento teórico, a Arte como

instrumento viabilizador da inclusão, dentre inúmeros outros, atingir um ponto alto de qualidade sob a perspectiva da solidariedade, respeito, integração, interdisciplinaridade, valorização das competências de cada um e diversidade.

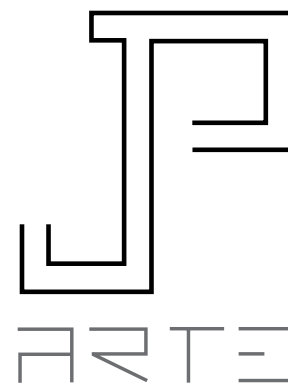
Neste sentido, valorizar a inserção de pessoas com necessidades especiais na escola regular é pensar na qualidade da escola, sob o ponto de vista social. A busca da construção de caminhos possíveis e necessários para uma escola inclusiva, apesar de todos os pesares, passa por uma tentativa de remoção de barreiras muito além das arquitetônicas e físicas, inculcando valores alicerçados na Democracia e na Cidadania, revendo e substituindo práticas sedimentadas e acreditando na escola como instituição de transformação social. A Arte, neste contexto, pode ser um diferencial decisivo na conquista da inclusão na escola.

REFERÊNCIAS

- MERLEAU-PONTY, Clair. *As Cores de Van Gogh*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde (org.) *Os fazeres na educação Infantil*. São Paulo: Ed. Cortez, 2009.
- VICENZO, Maria Aparecida S. & PANICO, Stefania Contessa. *Educação Artística sob o enfoque da educação especial*. São Paulo: Secretaria de Educação do Estado, 1993.
- https://www.o2tvSPORT.cz/wp-content/uploads/2015/10/slune%C4%8Dnice.jpg?_ic=o2sport-clanek
- http://3.bp.blogspot.com/-aksHSUMg3EY/TZx7KZmrskI/AAAAAAAAAGkM/c0sQ77tTXVw/s1600/van_gogh_almond.jpg
- <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2013/09/orelha-corta-van-gogh.jpg>

Fabia Jordano Guilherme Kadayán

Possui graduação em Pedagogia e em Direito. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem, na Prefeitura de SP, onde atua desde 1998. É pós graduada em Arte e Educação, Estética, História da Arte e em Direito. É membro integrante do grupo Labidic - Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural no Instituto de Artes da Unesp.



MESA 04
O VOCAL / A FALA / DANÇA

Lucila Tragtenberg
PUC SP e UNESP

PROCESSOS DE CRIAÇÃO
DA INTERPRETAÇÃO VOCAL,
MUTUALIDADE E PICK-UP
EM J. GIBSON

Andreia Dias Marques
Univ. Coimbra/PT

FALAR, DANÇANDO E DANÇAR,
FALANDO: PARA UMA PROPOSTA DE
LIGAÇÃO ENTRE PALAVRA E CORPO
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Carolina Romano de Andrade
UNESP

DANÇA, CRIANÇA: UM OLHAR
PARA OS CURRÍCULOS
DE EDUCAÇÃO INFANTIL

Jane Silveira de Oliveira
UNESP

APPALACHIAN SPRING: O FILME

Marilyn Clara Nunes
UNESP

A POTÊNCIA VOCAL NO TEATRO:
DE MICHAEL SHCHEPKIN
À EUGENIO BARBA

PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO VOCAL, MUTUALIDADE E *PICK-UP* EM J. GIBSON

Lucila Tragtenberg

GIIP UNESP e PUC-SP – lucilatragtenberg@gmail.com

RESUMO

Este artigo correlaciona criticamente processos de criação da Interpretação Vocal com alguns dos recursos desenvolvidos por J. Gibson em sua teoria da percepção. Enfocaremos os aspectos de mutualidade, da relação *pick-up* entre o que está sendo proposto e o percebido, invariantes e variantes. Lançaremos luz aos processos de criação pela via dos recursos propostos por Gibson para que aspectos destes processos possam ser acessados por um número maior de pessoas, além dos intérpretes-cantores que os realizam.

Palavras-chave: Interpretação vocal. J. Gibson: Teoria da percepção ecológica

ABSTRACT

This article co-relates critically creation processes in Vocal Performance with some of the resources developed by J. Gibson in his theory of perception. We will focus on aspects of mutuality, pick-up relationship between what is being proposed and the perceiver, invariants and variants. Launch light into the processes of creation by way of resources proposed by Gibson so that these processes can be accessed by a large number of people, in addition to the performers-singers who performed them, they belong to the current contemporary music scene.

Keywords: Vocal performance; J. Gibson: Theory of ecological perception

1. Introdução

Os processos de criação da Interpretação Vocal se encontram praticamente inacessíveis, ou seja, em situações de incomunicabilidade, a outras pessoas que não os próprios intérpretes-cantores.

Historicamente, é ainda recente o campo de pesquisa da performance musical, ou seja, da música trazida ao fluxo sonoro por cantores e instrumentistas. Segundo Cook (2006), ele parece seguir o rumo de vir a se tornar uma das vertentes musicológicas que poderá se estabelecer como um paradigma no campo da musicologia.

O autor acredita que a performance musical vem ganhando espaço investigativo na área musicológica após um período em que compositor e obra constituíram o foco das investigações musicológicas, o qual foi seguido pelo foco na área de análise musical e analistas musicais, a chamada *performance analiticamente informada* em que “o analista também é colocado no comando” (COOK, 2006: p. 7) e ainda, na esteira da valorização da música como processo e não como produto (conceito já central na área da etnomusicologia).

Para Cook (2006), tensões internas à musicologia teriam tido grande parte da responsabilidade no aumento da reflexão acerca do intérprete e da performance. Algumas delas seriam: a) a *performance histórica* que se interessa pelos instrumentos e estilos de época e que teria trazido perspectivas um tanto inflexíveis para a área, com ênfase no entendimento restrito de Interpretação; b) uma possível reação à forte presença do teórico analista musical na *performance analiticamente informada*; c) a hierarquia musical entre obra, compositor e intérprete, indicada por Glenn Gould.

A lacuna do conhecimento de como se dão os processos de criação na área da Interpretação Vocal serviu de ponto de partida para nossa proposta de investigação do processo de criação do intérprete-cantor em nosso doutorado em *Processos de Criação* no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. A intenção era buscar respostas à pergunta “por que”, diretamente a partir dos intérpretes-cantores (entrevistas), com reflexões críticas e teóricas acerca dos relatos obtidos. A busca se deu por respostas aos “porquês” que os guiam e que estão conectados aos “comos”, orientando-os nos processos de criação, na lida criativa junto aos elementos presentes na partitura, em interações perceptivas, afetivas e lógicas em conexões constituintes das redes criadoras processuais da Interpretação vocal. Estas conexões incluem o intérprete-cantor, a partitura, o compositor e informações de suas redes histórico-culturais.

Os conceitos de *affordance*, mutualidade, invariante e variante foram desenvolvidos no contexto da teoria da percepção ecológica de James Gibson e são trazidos ao diálogo por se referirem a uma instância relacional contemplada em sua teoria de percepção, envolvendo mutualidade, reciprocidade e significados.

Considera-se que possam trazer uma compreensão mais complexa aos processos de criação da Interpretação vocal,

especialmente pelo enfoque escolhido para ponto de partida da pesquisa realizada, qual seja, o momento de encontro entre intérprete-cantor e partitura, esfera relacional considerada neste trabalho em seu aspecto de mutualidade implícita, diretamente implicada no processo de criação da interpretação como transcrição (devido a sua extensão, este termo deverá ser desenvolvido em uma próxima ocasião). Em função disso, não há a intenção de reconstruir toda sua teoria da percepção, mas de abordar alguns conceitos na perspectiva descrita acima.

2. Recursos da percepção ecológica

Gibson desenvolveu sua teoria no contexto da visualidade (há pouca referência em sua obra à sonoridade), mas a abordagem ecológica da percepção proposta pelo autor tem tido aplicações em diversas áreas de pesquisa, incluindo a música.

No campo da psicologia, ela se constituiu em uma oposição ao mentalismo e ao behaviorismo, rejeitando a fórmula estímulo-resposta tomada de “empréstimo da chamada ciência dura da fisiologia, para ajudar a se livrar da doutrina da alma na psicologia, mas ela nunca funcionou (GIBSON, 1979: p. 2). Gibson desenvolveu a teoria de um **sistema perceptivo** (principalmente em seu livro *The senses considered as perceptual systems* de 1966) concebendo os sentidos como sistemas integrados, ativos, que buscam informação **em movimento**, orientando o percebedor, selecionando e organizando informações.

Mas a esse sistema perceptivo corresponde um ambiente, cuja interação se desenvolve na mutualidade. De que modo se daria tal relação? O autor propõe sua discussão em um nível que busca respostas para as questões da percepção para além do nível da física propondo o nível ecológico. Busca respostas às perguntas “**Como** nós vemos o ambiente que nos circunda? **Como** nós vemos suas superfícies, contornos e suas cores e texturas? (GIBSON, 1979: p. 1).

Anote-se que perguntar *como* e não *o quê*, já nos coloca em uma perspectiva específica, na direção da busca de um *pensamento relacional* entre ambiente e percebedor, o que parece indicar uma perspectiva diversa à busca de origens identitárias isoladas.

Retomando o nível de descrição ecológico,

... as palavras *animal* e *ambiente* **fazem** um par inseparável. Cada termo implica o outro. Nenhum animal pode existir sem um ambiente ao seu redor. Igualmente, embora não tão óbvio, um ambiente implica um animal (ou ao menos um organismo) para ser rodeado. (GIBSON, 1979: p. 8, grifo nosso).

A palavra '*fazem*' foi assim traduzida a partir da palavra '*make*' a fim de ressaltar a esfera de ação mútua. Ela poderia ter sido traduzida por *constituem*, mas a primeira opção parece indicar mais diretamente os 'agentes', **ativos** desta união, embora tal atuação se dê em modos diversos. Se o percebedor deve se movimentar e locomover, como enfatiza Gibson, o ambiente, entretanto, oferece *affordances* mudas, no sentido de que não falam suas características, mas 'oferecem' e ainda, 'atuam sobre', ou 'se forçam sobre' o percebedor sem se movimentar.

A diferenciação entre o nível físico e ecológico vem a ser ressaltada pelo autor, indicando que os conceitos no nível de descrição física do mundo, como espaço, tempo, matéria e energia não implicam diretamente um nível de descrição das interações entre ambiente e seres que se comportam/movimentam. Como salienta Lucia Santaella, "para Gibson espaço e tempo não são propriedades do ambiente vivo, mas sim do mundo da física. Como tal, só podem ser reconhecidos indiretamente, mas não **percebidos diretamente**." (SANTAELLA, 2012: p. 71, grifo nosso). No nível ecológico, o ambiente é melhor descrito, segundo Gibson, em termos de meios, substâncias e superfícies.

As características de permanência e mudança são relativas à percepção ecológica de espaço e tempo. Alguns aspectos do ambiente e dos animais são permanentes e outros, variantes. O ambiente é constituído por 'ricas' (termo do autor) informações de estrutura e de dinâmicas **invariantes**: "Quase nada é permanente para sempre: nada é também imutável ou mutável. Então é melhor falar de *persistência* embaixo da *mudança*." Desse modo, um mesmo evento possui

invariantes e variantes, e a permanência, assim como a variação, é relativa. Mas a permanência “sustenta” a mudança. Tal condição, segundo o autor, **permite-nos** perceber a mudança, e a mudança, por outro lado, permite perceber a invariância. Os exemplos dados por Gibson são simples: são tomadas em conta invariantes de um quarto, relativamente permanentes quanto ao chão, as paredes e o teto, mas que vem a sofrer mudanças constantes nos móveis, nas roupas de cama. Um observador, ainda segundo Gibson (1979), pode assim ter a possibilidade de reconhecer o mesmo quarto em diferentes ocasiões. O rosto de uma criança também se mantém e se modifica em um choro, ou seja, algumas estruturas invariantes ali se mantém e variações sobre o rosto são verificadas a partir da manutenção de invariantes.

Após experimentos realizados no campo da visualidade e luminosidade, o autor propõe que um “objeto é especificado por *invariantes sobre transformação...* elas são invariantes de estrutura.” (GIBSON, 1979: p. 178). Não só objetos, mas pessoas, luz, som as possuem.

Clarke (2005) oferece um exemplo de invariância em um tema musical (ou motivo) e suas transformações, ou seja, o tema pode ser considerado um invariante devido às suas reparações, pois seus padrões de proporções temporais e de alturas não se mostram alterados. Desse modo, ele se manteria inalterado em meio às variações ao seu redor. Dowling e Harwood, em citação de Clarke, comentam sobre diferentes níveis de invariantes, locais e específicas, como o desenho rítmico-melódico constituinte do famoso tema que inicia a *Quinta Sinfonia de Beethoven* e invariantes de caráter mais global, como gêneros de composição (tango), enfim, **níveis micros, médios e amplos**.

Gibson propõe que para perceber o ambiente em sua permanência, de relativa estabilidade, o percebedor deve ter, e ainda, desenvolver, a capacidade de detectar ou captar - o termo utilizado é *pick up* - as propriedades invariantes, variantes e *affordances*.

Tal percepção se dá, segundo o autor, diretamente e de modo **ativo**; o percebedor não recebe algum estímulo passivamente. A proposição de **percepção direta** se constituiu em uma novidade na área da percepção. O que Gibson afirma é

que as invariantes possuem informações que são diretamente captadas, ou detectadas, por parte do percebedor, sem que haja necessidade de representação. Mas o autor não afirma que tal processo se dê de modo consciente, alertando ainda para o fato de que ao usar o termo “*aware*” não está se referindo a um processo de consciência no sentido estrito do mesmo.

Mas essa capacidade de captar a informação consiste, para o autor, em um estado de “sintonia” ou “*attunement*”, a fim de que nesta **sintonia**, seja possível haver uma **ressonância** com as propriedades objeto, mais especificamente com seus *affordances*.

A capacidade do sujeito que entra em sintonia com um *affordance*. Essa questão surgiu a partir de um dos pontos mais importantes a ser trazido: é o aspecto de “**educação de atenção**” mencionado por Gibson, o qual diz respeito a um aprendizado possível de melhoria da “sintonização” (um exemplo dado foi a educação do paladar para o vinho, que ocorre de modo direto) e indica a possibilidade de progresso no conhecimento de **definição** das coisas, viabilizada pela percepção, o que no processo de **percepção artística** poderá vir a influir na atitude do “... artista [que] recolhe aquilo que o atrai...” (SALLES, 2010: p. 23):

Gibson havia dito que a “sintonização” é dependente da experiência que pode ser adquirida pela “educação de atenção”. – Em essência, educar a atenção de alguém é refinar a habilidade de discriminar através da prática. (GIBSON e GIBSON apud DAVIDSON, 1991: p. 36).

O progresso do conhecimento é do indefinido para o definido, não da sensação para a percepção. Nós não aprendemos para ter percepções, mas para as diferenciar. É neste sentido que nós estudamos para ver.” (GIBSON apud Davidson, 1991: p. 37)

Nesse sentido, perceber é também se perceber: “O ato contínuo de perceber envolve a copercepção do *self*... O próprio termo *percepção* precisa ser redefinido para permitir tal fato.” (GIBSON, 1979: p. 240).

Os *affordances* do ambiente se constituem no que “... ele **oferece** ao animal, o que ele provê ou fornece, tanto para o bem quanto para o mal.” (GIBSON, 1979: p. 127, grifo nosso).

Affordances são constituídos por composições (suas propriedades) e *layouts* oferecidos ao percebedor. Por exemplo, o chão em sua dureza oferece a possibilidade de que se ande por cima dele; a areia fina já oferece, de modo claro, a informação da dificuldade ao andar, em função de suas propriedades de composição e superfície. Um cachorro que demonstre agressividade estará fornecendo informações de perigo. Davidson traz a fala da psicóloga social Leslie Zebrowitz, que comenta acerca do potencial de utilização do conceito *affordance* na área da percepção da emoção:

... expressões de emoção podem ser vistas como sendo *affordances* de especificações sociais como “se aproxime de mim” ou “fique longe de mim ou me ajude” ao invés de simplesmente como “alegria” ou “raiva” ou “medo”. Realmente, emoções são associadas com estados específicos de ações de prontidão... [e] um rosto temeroso ou raivoso não apenas sinaliza ao ambiente *affords* de perigo mas também facilita ações adaptativas apropriadas ao percebedor... (ZEBROWITZ apud DAVIDSON, 1991: p. 47).

Affordances também fornecem, como notou Zebrowitz, informações no campo da percepção emocional que facilitam as ações de adaptação, e conseqüentemente, **sobrevivência**, ao percebedor. Estariam ali sendo fornecidos também, de modo direto, **significados** (como indica Gibson) que assim seriam percebidos. Nos processos de criação da interpretação, *affordances* presentes na partitura seriam oferecidos ao intérprete-cantor, captando/entrando em contato com (*pick up*) significados que incluem a percepção de invariantes e variantes.

Em relação à percepção e conhecimento, Gibson evoca uma continuidade entre estes:

Símbolos são tomados como profundamente diferentes das coisas. Mas deixem-me esclarecer sobre isto. Deve haver ali modos de estimulação, ou caminhos de transportar informação, para cada indivíduo que percebe alguma coisa, ainda que abstrata. Ele deve ser sensível ao estímulo, não importa quanto universal ou de fina urdidura seja a coisa que ele apreenda. Não existe símbolo exceto como ele é realizado no som, luz projetada, contato mecânico, ou algo parecido. Todo conhecimento repousa na sensibilidade. (GIBSON, 1966: p. 26).

Tal afirmação acerca do conhecimento imbricado diretamente na sensibilidade, evoca a afirmação de Peirce, que correlaciona percepção e pensamento lógico:

Os elementos de todo conceito entram no pensamento lógico pelo portão da percepção e encontram sua saída pela porta da ação propositada; e aquilo que não puder mostrar seu passaporte em ambos portões deverá ser preso como não autorizado pela razão. (CP 5.212).

Por fim, dois últimos aspectos necessitam ser ainda enfocados. O primeiro deles, a mutualidade quanto ao papel do percebedor, que Santaella (2012: p. 73) nomeou como “**reciprocidade** dinâmica entre animal e ambiente” frente ao que lhe é informado, que Davidson comenta na condição de “**afetar**” do percebedor:

Adicionalmente, Gibson comentou que o papel do conhecimento próprio ao percebedor e seus usos – a sensibilidade do percebedor ou a sintonização com o objeto – afeta o que o objeto pode significar. (Este último ponto estima o porque de os mesmos objetos *afford* diferentes propriedades para diferentes pessoas.). (DAVIDSON, 1991: p. 36).

3. Processos de criação, mutualidade e *pick-up*

A mutualidade na pesquisa desenvolvida no doutorado e agora, neste artigo, implica no afastamento de uma visão dual, redutora, de um mundo separado dos animais. Trata-se, assim, de uma relação em que está implicada a **reciprocidade**. Os *affordances* contemplam dois caminhos, o do ambiente e o do observador. A informação do ambiente que oferece **propriedades, estrutura** em invariantes e, ainda, variações para o observador, é

acompanhada de informação para especificar ao próprio observador, seu corpo, pernas, mãos, e boca. Isto é apenas para reenfatizar que a exterocepção é acompanhada pela propriocepção – que perceber o mundo é co-perceber a si mesmo. (GIBSON, 1979: p. 141).

O que caracteriza a busca de Gibson e em que se baseia a sua teoria da percepção ecológica, está explícito no modo como foram formuladas as perguntas apresentadas ao início deste tópico: no *como*. A pergunta *o quê* no sentido de

desvendar algo até seu âmago ou possível essência, foi explicitado pelo autor como não sendo foco de seu interesse.

Uma vez que foi escolhido, como ponto de partida para as investigações acerca dos processos de criação da Interpretação vocal, o momento relacional em que se dá o encontro em torno da partitura, e, em um momento posterior, com informações das redes histórico-culturais que envolvem compositor e partitura, algumas considerações acerca desta instância e conceitos da abordagem ecológica da percepção se fazem, de certo modo, evidentes.

Affordances podem ser entendidas, em um nível, todas as informações que o intérprete-cantor pode considerar como sendo “dadas”, “oferecidas”, na partitura, ali devidamente criadas, estruturadas e organizadas de modos específicos. A soprano Rosana Lamosa, uma das intérpretes-cantoras entrevistadas em nosso doutorado, se referiu a um dos trechos da *Canção de Amor* de Villa-Lobos na seção A, com estas palavras:

Rosana: É ascendente, vão ficando mais aflitivos.... Mais altos e mais aflitivos. Eu acho que ele **coloca** isso para mim. É essa **sensação** que eu vejo nessa progressão. (grifos nossos). (TRAGTENBERG, 2012: p. 78, grifos nossos).

Rosana comenta assim, acerca de sua **sensação** de que algo estivesse sendo **oferecido**, talvez dito, mas certamente “colocado para ela” em um trecho da peça no qual as alturas vão se dirigindo de modo subsequente à região dos sons agudos, associado por ela a um sentimento de aflição. Adelia Issa, outra soprano entrevistada em nossa tese de doutorado, se refere explicitamente também à **sensação** que teve - além das advindas com o poema da peça - de uma comunicação da música, a qual ao mesmo tempo que *sugere* algo, *pede* algo ao intérprete-cantor:

Adelia: A gente **sente** que são palavras chave dentro da frase, do verso e a partir daí então que eu construo, as vezes, a frase toda, até a palavra dor. Então tem que dar uma sensação, **emitir** uma **sensação**, ansiedade. Mas o que, eu acho também a melodia ela **pede**, eu acho que nessa progressão

“*la ra ri, na ri narí*” [cantarola o trecho relativo ao texto “*suportar a dor cruel...*”] ela pede um movimento, ela pede, a própria música, as vezes, ela **sugere ou pede** enfim, esse movimento ou os *ritenutos*, *rallentandos*, eu acho que isso também, e eu **sentia** as vezes isso, a **música está pedindo isso...** (TRAGTENBERG, 2012: p. 60, grifos nossos)

O que pode parecer apenas uma dimensão de comunicação um tanto diferente, parece implicar na compreensão ou uma **captação** (*pick up*) de um **affordance** melódico e de andamentos (velocidades) da peça. É preciso levar em conta que tal como os *affordances*, as invariantes e variantes são mudas e a música também o é, em um nível, na partitura em sua temporalidade congelada, e em outro, no fluxo sonoro, uma vez que não parece haver nenhuma mensagem ou código sendo passado, como propõe o compositor Edson Zampronha (1998).

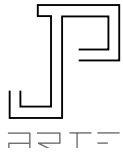
Zampronha defendeu sua tese acerca de questões envolvendo a notação musical, representação e composição, questionando o paradigma tradicional que compreende a notação musical como código a ser reconstruído pelo intérprete, ressaltando o papel do ‘perceber’ no lugar da prática do ‘reconhecer’ musical. A hipótese de que a música não comunica nada - um tema polêmico, ainda em debate e gerador de grande número de publicações - está implicada na mudança de compreensão ‘da notação como código’ para ‘notação como representação’, e segundo o autor, nesta última é levada em conta a dimensão triádica do signo. O compositor a implicou na compreensão da comunicação que é “feita com signos, e esses signos não existem somente na relação entre compositor e intérprete. Não é somente a escrita musical que é feita com signos, as próprias imagens mentais do compositor, assim como do intérprete, também são signos, representações.” (ZAMPRONHA, 1999: p. 127). Tratar-se-ia de representações de representações. Desse modo, não haveria nada sendo passado, nem mensagens que pudessem ser reconstituídas. No entanto, apesar da apresentação da noção de estereótipo como um aspecto resolutivo na questão de significado musical no âmbito da música que se utiliza de um pentagrama, restringindo ali, de algum modo, os papéis da sensação e da percepção, talvez seja possível se pensar de outro modo. Pensar-se que, a partir das evidências de Gibson e de Peirce acerca dos *affordances* e *percepto* (teoria da percepção peirceana), que mudos, também não comunicam nada (no sentido de dizer, falar), dos *juízos perceptivos* (teoria da percepção

peirceana) atuantes no *percipiuum* (teoria da percepção peirceana) e das sensações e compreensões ligadas à “captação de algo oferecido”, relações mais complexas possam estar envolvidas, particularmente, nos processos de criação da transcrição na interpretação vocal. A dimensão da criação corporal, que envolve aspectos somáticos, emocionais, perceptivos e lógicos é ampla e dialoga com o conceito de percepção direta, de sintonização de Gibson e da percepção do *percepto* em sua mudez. Desse modo, parece haver a necessidade de investigar mais profundamente sua complexidade antes de se concluir acerca de suas relações com o significado musical.

Com relação ao paradoxo “não comunica”, é mudo, e “*afford*” “oferece”, outras informações parecem precisar ainda ser desenvolvidas no âmbito das teorias da percepção (Gibson e Peirce) cujos cruzamentos ainda estão por serem aprofundados. A partir destes, fica uma proposição para futuras investigações acerca da mudez e da comunicação em perspectiva dialógica envolvendo aspectos da teoria da percepção peirceana, da teoria ecológica de James Gibson de percepção direta (*affordances* como proposições), do entendimento de notação musical como representação sígnica e não como código, e por fim, a compreensão do sujeito semiótico como instâncias de signo e semiose na área musical como um todo, envolvendo a questão da comunicação em música.

REFERÊNCIAS

- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.
- GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.
- _____. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 7-8, Hatrshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.



LUCILA TRAGTENBERG

Soprano solista, atua nas áreas de música de câmara, ópera e multimídia. Professora de voz cantada e falada na PUC-SP e Extensão no COGEAE PUC/SP, doutora em *Processos de Criação* no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP onde elaborou sua tese sobre processos de criação do intérprete-cantor. Lançou o CD *voz, verso e avesso* com músicas de Livio Tragtenberg sobre poemas e transcrições de Haroldo de Campos, patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural.

FALAR, DANÇANDO E DANÇAR, FALANDO: PARA UMA PROPOSTA DE LIGAÇÃO ENTRE PALAVRA E CORPO NA DANÇA

Andreia Dias Marques
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra–andreia.d.mar@gmail.com

RESUMO:

Este artigo trata-se de uma proposta de estudo teórica sobre a ligação entre falar e dançar que parte das possibilidades da palavra e do corpo em movimento, em cena, na dança contemporânea. Ao correlacionar os elementos em foco ou as ações pelo que as separa, aproxima e pelo que partilham entre si, e admitindo a ligação como cruzamento e modo de ver, percebemos que falar e dançar são modos diferentes de ser/estar e de fazer em cena. A sua interação é, porém, absolutamente necessária e compatível na dança contemporânea, meio em que a palavra já não é só palavra, ou o movimento só movimento, mas palavra e movimento – elementos transferíveis de um contexto para o outro e reversíveis entre si. Falar traz um corpo em que a palavra faz dançar de maneira diferente da corporal. Dançar traz um corpo que faz falar de uma maneira diferente da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo em movimento. Dança contemporânea. Ligação. Palavra.

ABSTRACT:

This article it's a study proposal of the connection between talking and dancing based on the possibilities of word and body in movement, in scene, in contemporary dance. Correlating actions by what separates them, what brings them together and what they share with each other, and admitting the connection as a crossing of ideas and a way of seeing, we understand speaking and dancing are still different ways of being and to do on the scene. Its interaction, though, is absolutely necessary and compatible in contemporary dance, where the result is the word is no longer only word, or movement is just movement, but word and movement – both transferable and reversible elements. Speaking brings a body in which the word makes him dance differently from a corporal way. Dancing brings a body that makes him speak in a way differently from language.

KEYWORDS:

Body in motion. Contemporary dance. Connection. Word.

1. Dançar, falar, eis a questão

Talking is Talking
Dancing is dancing
[...]
Talking is talking & not talking
Dancing is dancing & not dancing
[...]
Talking is not dancing
Dancing is not talking
[...]
Talking is dancing
Dancing is talking

Dancing is talking
Talking is dancing
[...]
Dancing is talking & not talking
Talking is dancing & not dancing
[...]
Dancing is not dancing
Talking is not talking
[...]
Dancing is dancing
Talking is Talking
(Douglas Dunn in BANES, 1987: 200-201)

O excerto do poema que é citado acima pertence a *Nevada*, um solo de dança de Douglas Dunn¹, apresentado pela primeira vez na série de “Coreoconcertos” realizados em 1973, na New School, em Nova Iorque (BANES, 1987: 186-201). O solo, em formato *work-cum-comment*, era composto por três seções e envolvia uma performance e respetivo comentário final. Nessa fase conclusiva de cada apresentação, que era dedicada a comentários dos artistas sobre os próprios trabalhos, o poema de Dunn pôde ser ouvido integralmente. Em vez de comentar diretamente o seu solo – que, nas suas três partes, indagava sobre a fala através de um jogo de justaposição de movimento e palavra –, Dunn proporcionou aos espectadores a audição de um poema gravado com a sua própria voz e cujo tema era justamente *dançar e falar*. A gravação áudio era a solução ao problema do autor-intérprete e nela estavam evidentes os instrumentos formais evocados e usados naquela composição coreográfica. Usando recursos como: a repetição, a simetria, a reversão, a inversão, a ilustração positiva e a negativa; Dunn criou um jogo não só com as palavras, mas também com a distinção e representação das ações e as expectativas dos espectadores (ibidem). Perante eles, em meio a contingências, contradições e tautologias, eis representada a ambiguidade de uma identidade (a existir) da dança.

Sobre o que é e o que deixa de ser dançar ou, o que é e o que deixa de ser falar, com mais ou menos lógica, resulta um rol de possibilidades. Entre essas possibilidades, temos que dançar é, de fato, dançar, e falar também é isso mesmo,

¹ Douglas Dunn é um bailarino, coreógrafo, professor americano, ainda em exercício, cujo trabalho está intimamente relacionado ao movimento de dança pós-moderna.

falar – coisas diferentes, portanto. Por outro lado, as afirmações também se abrem à hipótese de não ser uma coisa e nem a outra; ou sendo uma certa coisa, não ser só essa coisa que se pressupõe, mas também outra coisa, mais inusitada; ou de ser alguma coisa que acontece *entre* uma e a outra coisa. Pode ser que dançar, como falar, não seja isto ou aquilo. Pode ser que dançar e falar seja isto e aquilo.

Ou seja, para começar o nosso artigo², sugere-nos este trabalho de Dunn, a hipótese de que dançar, bem como falar, se tratam de ações que podem estar ligadas no sentido em que se podem encontrar. Nesse momento de encontro, se confundindo cada vez mais, é-lhes possível adquirirem aspetos uma da outra e, por isso, se identificarem uma *na* outra. Sem entrar em detalhes, nos basta por agora que dançar e falar não só são ações que momentaneamente se ligam e cruzam uma com a outra. No sentido mesmo de se atravessarem uma à outra, as duas ações também podem absolutamente coexistir e sintetizar-se, pois *a priori*, até onde sabemos, nenhuma se exclui mutuamente. E isto vale tanto para o espaço-tempo em que se dão em cena, quanto para o corpo ao qual são próprias.

No caso, é neste contexto de encontro de ações/fazer aparentemente diferentes e distantes, mas visivelmente próximos em cena, que se situa o nosso interesse. Um interesse que parte da observação de trabalhos na via dança contemporânea em que se dá corpo à palavra e palavra ao corpo, e nos impele a fazer o tão necessário percurso de ligação entre um e outro elemento³.

² Artigo este que faz parte e é fruto da pesquisa de doutorado, atualmente em desenvolvimento, cujo tema é a presença da ação da palavra falada e da ação do corpo em movimento, em cena, na dança contemporânea. O texto apresentado trata-se de uma proposta que visa debater a ligação entre as duas ações e que se encontra sustentado pelo estudo teórico realizado a *partir de e através* de uma trilogia criada pelo coreógrafo Rui Horta com o dramaturgo Tiago Rodrigues na temporada 2009/10, a convite do Centro Cultural de Belém (Lisboa), que inclui os trabalhos: *Talk show, até o apagar do corpo* (Outubro de 2009), *As Lágrimas de Saladino* (Março de 2010) e *Local Geographic* (Maio de 2010). Vale mencionar que estão também, de forma talvez menos explícita, implicados outros trabalhos artísticos, como *Finita*, de Denise Stuts, também mencionado neste artigo. Além da atualização cênica ter-se presenciado ao vivo, os respetivos registros documentais e audiovisuais desses trabalhos permitiram-nos (e permitem) confrontar olhares, discursos e memórias das criações fundamentais para esta proposta. São também determinantes os contributos conceituais de diferentes áreas de estudo, sobretudo dos estudos coreológicos, performativos, e teatrais.

³ Qualquer ligação antevê um percurso, como lembra a respeito o escritor Gonçalo M. Tavares: “A ligação é uma força, não uma contemplação; qualquer ligação é um ir daqui para onde está o Outro, a outra coisa...” (TAVARES, 2013: 156).

2. Entre corpo em movimento e a palavra: alguns aspetos para o afastamento, partilha e aproximação

Face à opção de estudar a palavra considerando os seus usos em cena na dança contemporânea, e visto que a sua execução na fala/na ação de falar concerne à linguagem humana, neste artigo proponho trabalhar a palavra falada como disposição de natureza eminentemente linguística. Neste caso, interessa, em particular, a palavra como objeto/material que, ao agir como signo linguístico, serve de base à linguagem verbal que tem na comunicação com os outros e na correspondência com a realidade o seu principal fim.

De uma forma muito breve, da perspectiva dos estudos e filosofia da linguagem, a palavra comporta som e significado – os dois elementos reconhecidos pela unidade linguística de um signo. Devido à sua singular complexidade face a outras unidades menores (como os fonemas e monemas⁴), a palavra pode definir-se como “a mais alta entre as unidades linguísticas obrigatoriamente codificadas”, segundo Roman Jakobson (2010: 63). Intimamente implicada no processo de conversão linguística – vulgo, de dar nome para as coisas – é ela que se assume como material de destaque no âmbito da comunicação cotidiana (JAKOBSON, 2010).

Uma vez que, ao falar, a possibilidade de comunicação depende da função de transmissão de sentido da linguagem verbal, no domínio oral da sua execução, compreendemos que a palavra se estabeleça dentro de um quadro que exige, necessariamente, a observação de determinados preceitos e que deve ter em conta os recursos de um dado código linguístico partilhado de forma intersubjetiva (como a língua).

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de alto grau de complexidade. Isso se evidencia imediatamente no nível lexical: quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (...) deve ser feita a partir de um repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem têm em comum. (JAKOBSON, 2010: 46)

⁴ Fonemas são a menor unidade sonora da linguagem. Como são destituídos de significado, eles não são considerados unidades como as palavras, no entanto, é da combinação de fonemas que resulta a palavra. Em contraste, os monemas são as menores unidades da linguagem dotadas de significado.

Comparativamente, o movimento, do ponto de vista da dança contemporânea, afasta-se desses convencionalismos da unidade linguística e da palavra no domínio linguagem. Observando os aspetos coreográficos da dança de tradição euro-americana não há, por exemplo, hipótese para uma equivalência de signos, ou para a existência de uma gramática, como acontece no discurso verbal e em outros sistemas de signos (por exemplo, a linguagem de sinais). Pelo contrário, como esclarece José Gil:

(...) é impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural. Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (por planos, por volumes, por traços-signos – como na notação Laban), esbarraremos sempre num facto irreduzível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que ‘se articulam’. [...] Não há “gestemas” discretos, comparáveis aos monemas nem unidades insecáveis não significativas, como os fonemas. (GIL, 2001: 87-88).

E mais, como continua o filósofo:

a) Em primeiro lugar, o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço. Ora, estas zonas não têm fronteiras precisas, interferindo umas nas outras ou encaixando-se umas nas outras. [...]. b) Vemos que os movimentos dependem das limitações anatómicas-constitutivas do corpo. (...) Estas limitações impõem um quadro “quase-sintático”, determinando certo tipo de gestos e de sequências, ao mesmo tempo que impedem outras, mas sempre segundo regras que comportam uma larga margem de indeterminação. Qualquer conjunto de gestos formados, qualquer “sintagma” gestual flutuam numa zona imprecisa, sem contornos nítidos, que acolhe múltiplas outras sequências possíveis. (ibidem: 90)

A ação não verbal do corpo em cena – matéria sempre expressiva – pode até funcionar como quase-articulação e fazer o corpo *falar*⁵, mas não o faz por meio da linguagem. Paralelamente, se em traços gerais o sentido de falar se traduz em palavras, dançar é outra coisa que fica fora do plano da linguagem, é um outro fazer que se constrói num plano de imanência em que é a própria ação de dançar que concede sentido à dança (Gil, 2001: 82).

⁵ Utilizamos a palavra “falar”, porque ao corpo em movimento em cena também se lhe reconhecem traços identificados na comunicação. Por exemplo, qualquer ação do corpo em movimento de um intérprete em cena é uma ação que se dirige a outro, num tempo e espaço comuns – qual falante e ouvinte quando conversam (PRESTON-DUNLOP & Sanchez-Colberg, 2010: 261).

Assim, o movimento do bailarino em cena faz falar, mas fá-lo por meio de diferentes aspetos que, tal qual *cordões*, se entrelaçam e funcionam na sua trama geral como uma espécie de rede. Dessa rede, ou *nexus* do medium da dança – em alusão ao conceito de *Nexus of the Strands of the Dance Medium*⁶, proposto por Valery Preston-Dunlop (1998; 2010) – participam, em termos genéricos: o espaço, o movimento, o performer (bailarino, ou corpo) e o som. Se destes quatro elementos os significados vão emergindo e, sobre eles, até pode recair a função de signos da dança⁷, tal acontece tão somente porque tudo o que é mostrado no contexto do quadro teatral é passível de aí se tornar um signo para o público. O próprio quadro teatral – o contexto disciplinar da dança – ao promover o encontro entre “pessoas (coisas) que performam e pessoas espectadoras/a ouvir/a interagir num espaço definido”, tem já o poder de gerar expectativa comunicacional, sobretudo no espectador – como refere esta mesma autora (2010: 3, tradução nossa).

Todavia, se a produção da palavra dentro do processo linguístico não cria afinidade direta com o movimento dentro do processo coreográfico, não se encontram razões suficientes para propor uma rutura total e permanente entre a experiência linguística e a experiência física e coreográfica na dança. Se na história das artes, em geral, e no processo onto-histórico da coreografia ocidental, em particular, se dá, a dada altura, um distanciamento entre os dois fazeres fazendo coincidir o trabalho coreográfico com uma certa mudez do bailarino⁸, temos por convicção que o projeto da dança contemporânea reverteu e continua revertendo esse distanciamento.

Aliás, a própria linguagem, e a palavra, em consequência, também experimentaram um movimento de distanciamento, neste caso em relação à realidade. A partir da

⁶ Sobre o conceito operativo proposto por Valerie Preston-Dunlop no âmbito do desenvolvimento dos estudos coreológicos, ver (PRESTON-DUNLOP, 1998: 1-6) e (PRESTON-DUNLOP & Sanchez-Colberg, 2010: 41-60). A partir deste modelo, e considerando as seis conexões nexiais possíveis, poder-se-ia situar o tema da questão que aqui colocamos como forma de dar enfoque à relação movimento-som na dança.

⁷ Atendendo ao fato de que é o corpo, o espaço, o movimento e o som, os elementos da dança que incorporam pensamentos e sentimentos no seu meio, segundo Preston-Dunlop (ibidem: 271, 273-274).

⁸ À semelhança do que André Lepecki (2006a, 2006b) e Laurence Louppe (2012: 59-60) sugerem quando escrevem sobre o rumo tomado desde a separação entre linguagem e movimento nas artes e sobre a delimitação e autonomia da dança com base no movimento e na figura do bailarino que não fala porque prevaleceria a ideia de exclusão da voz do referencial corpo.

redistribuição operada pela idade clássica, no século XVII⁹, que nos encontramos “presos” – segundo Foucault (2014: 112) – a uma disposição em que as palavras não estão mais diretamente ligadas às coisas que se pressupõem representar e em que, perdida a semelhança, também não se distingue qual a relação que existe entre palavras e a realidade concreta em que as coisas são o que são e não outra coisa. O que se constata é uma relação dinâmica entre linguagem e o mundo, em que a palavra não mais se acha fixa àquilo que nomeia e em que a linguagem perde “a sua velha solidez de coisa inscrita no Mundo” (ibidem: 113). Nesse percurso, qualquer relação de dependência entre linguagem e significação acaba deixando de ter expressão, como assinala Foucault:

As coisas e as palavras vão separar-se. O olho está destinado a ver, e a ver apenas; o ouvido, apenas a ouvir. O discurso terá então por objetivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz. (FOUCAULT, 2014: 112).

Retomando o nosso assunto, enquanto potenciais argumentos para um hipotético cenário de cisão entre linguagem e dança, não se supõe que as diferenças entre palavra e ação do corpo/movimento acabem por concretizar/materializar de fato essa cisão em cena na dança contemporânea.

Vamos espreitar alguns comentários referentes às práticas artísticas recentes de Denise Stutz e de Rui Horta¹⁰ para, a partir e através deles, se perceber melhor

⁹ Altura em que, com a publicação da Gramática de Port-Royal, em 1660, o sistema de signos passa de ternário a binário, determinado por um significado e um significante.

¹⁰ Quer sobre Denise Stutz, quer sobre Rui Horta, há muito a se dizer. Um e outro são artistas/criadores de reconhecido mérito e destaque no âmbito das artes cênicas, não só nos seus países de origem – Brasil e Portugal, respetivamente – como também fora deles. Por exemplo, hoje, parte da produção coreográfica de Rui Horta – que foi, durante dez anos (na década de 90) o diretor do S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt, na Alemanha – é classificada como Herança da Dança Alemã. Mas para o caso, mais do que elucidar sobre a extensão do trabalho de cada um além fronteiras, neste ou naquele país, nos interessa que ambos estão, atualmente, bastante envolvidos e relacionados com a dança, mas não necessariamente os seus percursos se afastam ou implicam um menor envolvimento com outras áreas artísticas. Pelo contrário, através do corpo – que está sempre no centro dos discursos artísticos de ambos, como elemento de resistência poética (e política) – as relações com áreas como o teatro (e, principalmente, com este), ou com a performance, o cinema, a instalação, a música, a arquitetura, etc., perpassam de forma muito marcante o conjunto dos seus trabalhos, ao ponto destes se poderem considerar fora de fronteiras artísticas. De Denise Stutz, por exemplo, são conhecidas as suas incursões no teatro físico, onde trabalhou, nomeadamente, com Enrique Díaz, no Coletivo Improvado. E no caso de Rui Horta poder-se-iam, também, citar diversas situações/trabalhos em que expõe a sua necessidade de pesquisar em diversas áreas e a capacidade que tem de intervir de forma diferenciada nas artes, inclusive como agente e produtor cultural do Espaço do Tempo, no Alentejo. Mas não é nosso objetivo, neste artigo, a apresentação

onde queremos chegar com esta questão. Em ambos os casos, quer nos trabalhos desta renomada intérprete-criadora brasileira, quer nos do coreógrafo português, a dança surge como forma de estabelecer relações, transformar realidades, de se colocar perante o(s) outro(s) e a si e, acima de tudo, dir-se-ia, de ser-estar no mundo. E, também, em ambos os casos, se faz uso acentuado da palavra em cena.

Na opinião de Rui Horta não poderia deixar de ser assim. A palavra não é só um elemento que se experimenta do ponto de vista da cena. Como todos os outros elementos – como o corpo, o espaço, a luz, o movimento, o som e o tempo, entre outros – a palavra está também aí, no mundo físico, e dela podemos ter percepção constantemente. Assim, para o coreógrafo, faz todo o sentido a dança ser “uma representação multimodal, multidisciplinar, multissensorial, integrada, cruzada” (informação verbal) ¹¹. Ao decidir trabalhar palavra e corpo, o que faz “é uma tradução absolutamente lógica da forma como percebemos o mundo e a vida” – como diz o próprio Rui Horta (informação verbal) ¹². E na percepção não há separação nem primazia dos sentidos, porque a dança não se desliga do mundo – e isto não só em termos de percepção, mas também de compromisso social, político e estético.

Neste aspeto, a dança, na contemporaneidade, enquanto disciplina artística – dando talvez continuidade ao projeto legado pela dança pós-moderna – se vê acontecer de forma multi e transdisciplinar, intensa e profundamente comprometida com uma visão dos processos artísticos (e da própria dança) como espaço *de* e *para* o cruzamento de ações e experiências, às quais o mundo bem como as relações estabelecidas com a realidade quotidiana não são alheios.

Na trilogia criada por Rui Horta para o Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa, na temporada 2009-2010¹³, se se busca a partilha com o(s) outro(s) e se esta

destes dois criadores e respetivas práticas artísticas. Esse é um assunto que pode ver-se tratado com maior rigor e detalhe no trabalho da tese de doutorado à qual este artigo diz respeito.

¹¹ Entrevista concedida por Rui Horta. Entrevista 1 [julho de 2015]. Entrevistadora: Andreia Dias Marques. Lisboa, 2015. 5 arquivos.wav (80 min). A entrevista na íntegra encontrar-se-á, futuramente, transcrita no Apêndice da tese de doutorado atualmente em desenvolvimento.

¹² Ibidem.

¹³ Nessa temporada, Rui Horta é convidado, pelo Centro Cultural de Belém, para se associar como artista residente durante um ano. Em resposta, de forma a potenciar essa oferta e face à dimensão do desafio e das possibilidades que os três palcos do CCB configuravam em termos conceituais, este

partilha é premeditada e fruto de um desejo de comunicação – consigo, a dois, ou de forma coletiva – , a fala não pode ficar de fora de tal elaboração artística.

Porque o que as pessoas fazem, quando estão juntas, é falar, fundamentalmente. Mesmo fazer amor é falar. So há fala com o outro, porque a fala consigo mesmo é diferente, não passa pela palavra estruturada dessa maneira. (informação verbal)¹⁴

Nos seus espetáculos, Rui Horta trabalha quase sempre da perspectiva da síntese dramática e coreográfica. O mesmo princípio marca, atualmente, o trabalho de Denise Stutz, autora de *Final* (2013). No caso dela, isso vem acontecendo especialmente a partir do ano de 2003, altura em que, “de volta à dança”, vai compreender o lugar da palavra e da fala no seu fazer artístico de uma forma diferente daquela em que havia transitado até aí (informação verbal)¹⁵. De uma exploração e uso secundário iniciais da palavra como metacommentário do movimento, como acontece em alguns momentos de *3 solos em 1 tempo*¹⁶ (2008), Denise enveredaria, depois, por outro caminho investindo na palavra com fala própria. Isto é, se no início do seu trabalho a solo as coisas que fazia em cena se viam antecipadas pela respetiva descrição/apresentação verbal e acontecendo de uma forma sequencial: primeiro, a intérprete falava e, depois, fazia o que havia apresentado verbalmente; hoje, isso se alterou. A percepção de uma dança que acontecia a dois tempos e em que se distinguiam momentos que eram para a palavra, ou para o movimento, deu lugar a uma impressão de fluxo contínuo.

artista criou *Talk Show, até se apagar o corpo* (2009), *As Lágrimas de Saladino* (2010) e *Local Geographic* (2010). Neles, Rui Horta (re)investiu na percepção e no jogo com a *quarta parede* e explorou as três escalas espaciais do contexto de criação dos espetáculos a partir de um conceito que criou em torno dos limites da própria percepção e da questão da comunicação. Assim, o que a trilogia propõe é a comunicação em três diferentes níveis e escalas espaciais: à escala *small*) para *Local Geographic*, na sala de ensaios (ou *Black Box*) – que é a escala do “eu-comigo”, “eu com a minha vida, eu com o meu intérprete *fetiché* de há vinte anos”; à escala *medium*) para *Talk Show*, no Pequeno Auditório) – é a escala de “eu-e-o-outro”, “sobre o amor, sobre o outro significante, eu contigo que amo, eu contigo que quero partilhar, envelhecer, cruzar uma vida” e à escala *large*) para *As Lágrimas de Saladino*, no Grande Auditório – que é a escala do “eu-e-os-outros”, “eu e o social, com o mundo que me cerca, eu com a civilização, eu convosco – como o próprio coreógrafo explica (ibidem).

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Entrevista concedida por Denise Stutz. Entrevista 2 [agosto de 2015]. Entrevistadora: Andreia Dias Marques. São Paulo, 2015. 3 arquivos.wav (51 min). A entrevista na íntegra encontrar-se-á futuramente transcrita no Apêndice da tese de doutorado atualmente em desenvolvimento.

¹⁶ *3 solos em 1 tempo*, como sugere o próprio título, é um trabalho que nasceu de três solos feitos anteriormente, nomeadamente: *DeCor* (2003), *Absolutamente Só* (2005) e *Estudo para Impressões* (2007).

Com o decorrer do tempo, para investir na palavra com (e como) uma fala própria, foi-se perdendo o momento de interrupção. Deixa de acontecer a saída do movimento para entrar na palavra, ou uma saída da palavra para acontecer o corpo em movimento, porque a palavra já está no movimento e este está também, ali, na palavra – como conclui a própria artista (informação verbal)¹⁷.

Eu comecei a perceber que, durante muito tempo, a palavra, para mim, era movimento. Ela parte do movimento [...] Então, para mim, não faz diferença se me movo ou não me movo enquanto eu falo, porque eu estou envolvida em movimento com a palavra e com o corpo, mesmo parada. (ibidem)

Agora o tempo das ações é outro. É um tempo da imagem da palavra feita corpo em movimento. Um tempo em que a dança transcorre de forma mais circular, por oposição à linearidade que a forma de organizá-los na sequência de falar antes e dançar depois parecia poder impor. Assim, é como se a palavra feita ação se aproximasse do corpo, do movimento, do espaço, do tempo da bailarina: “Tudo é da mesma ordem (...) o que eu tento criar é uma relação horizontal. Realmente estou ali e tudo faz parte”, como a própria diz (ibidem).

Aquilo que Denise Stutz apelida de circularidade da dança, e que Rui Horta traduz por sensação multimodal ou representação integrada e que o faz se aventurar em profundas imersões (espaciais e tecnológicas, sobre tudo), é coerente, novamente, com o processo de libertar a dança assinalado historicamente pelo movimento pós-moderno do Judson Dance Theater, entre os anos 60 e 80 – diriam alguns, inclusive, de libertar a dança da própria dança.

Se a palavra se envolve no movimento e este na palavra e acontece o tão desejado cruzamento, tal se deve porque o *corpo em movimento*¹⁸ - reconhecido como *corpo(s) em dança* – abre essa possibilidade. É quando feita *corpo* que palavra e movimento, falar e dançar, se dão ao olhar do outro, porque se mostram para serem vistas:

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ O *corpo em movimento* é outro dos principais conceitos que participa da proposta e funciona, nesta perspectiva, como um do eixo em estudo e que vem sendo trabalhado com base na Teoria Laban do Movimento Humano e nutrido a partir de diversos contributos teóricos e práticos, dados por diferentes artistas e autores de distintas áreas de conhecimento. Nessa escolha, porque lhe é imanente, vê-se emergir uma certa continuidade do *corpo em movimento* como consciência e modo de estar *no* e de estabelecer relação *com* o mundo.

“(...) uma frase escutada num diálogo torna-se também matéria, coisa observada, pois, saindo do corpo, exhibe-se. Uma frase que digo é uma *parte do corpo que eu mostro*. Falar, dialogar – processo de exibição (*mostro-me*) e de observação (*vejo-te*)” (Tavares, 2013: 179).

A partilha do corpo como ponto de onde divergem e para onde convergem palavra e movimento, importa referir, acentua a tese da imanência do material em ação no contexto do corpo na dança (o agente da ação). Falar e dançar não são apartáveis da dança que acontece ali. Isso pode se justificar, por exemplo, tendo também em conta a visão fenomenológica da experiência da dança: experiência do tipo “*não-é-capaz-de-pensar-sobre-isso-separada-do-fazer-isso*”¹⁹, como descrita por Preston-Dunlop (1998: 55). De fato, as duas ações são expressão e transformação de pensamento e ambas acontecem sem que se tenha noção de como isso acontece.

Se, da seguinte forma:

Experimental palavras, experimentar frases é como experimentar correr a determinada velocidade, é como experimentar saltar: é uma experiência no mundo, é uma experiência física, orgânica: falar e escrever são actos físicos, actos atléticos: o *atletismo da fala*, o *atletismo da escrita*, o *atleta da linguagem*, o *atleta dos substantivos*, o *atleta das frases raras*.” (Tavares, 2013: 175-176, grifo do autor)

Como estruturação que também partilha o corpo em cena, a percepção da palavra pode aproximar-se à percepção do movimento, à experiência física. Então, algo de movimento ressalta da palavra:

Eis, então, que o mundo da linguagem é um mundo de experiências do corpo: o corpo cansa-se, repousa, percorre uma certa distância a uma velocidade lenta, depois aumenta a velocidade, depois pára: eis o relato de uma leitura, de uma escrita, de uma fala. Eis ainda um pedaço substancial das experiências dos seres humanos vivos e falantes: a experiência da linguagem, uma das mais determinantes. Experiência física, corporal. (Tavares, 2013: 176)

3. considerações finais

Considerando a palavra e o movimento condições fundamentais e potenciais composições e produções relativas às ações de falar e de dançar e, identificados sumariamente alguns aspetos que podem ajudar a fundamentar e a interpretar a

¹⁹ *not-able-to-think-about-it-separate-from-doing-it* (Preston-Dunlop, 1998: 55).

rutura, a aproximação e o que partilham entre si, é possível correlacionar as ações e a sua transformação e inscrição no corpo em cena na dança contemporânea.

Falar e dançar, a primeira associada a uma experiência de natureza eminentemente linguística e, a segunda, a uma experiência física humana de natureza coreográfica, podem acontecer na dança contemporânea como ações “desviadas” dessas características e funções por ligação a outras/cruzamento entre si.

Em suma, é perceptível que, como ver e ouvir, falar e dançar são práticas possíveis em cena a um só tempo e espaço, no *corpo em movimento*; e que a palavra e o movimento coincidem e podem acontecer como um elemento só, em todo o seu percurso, desde o seu interior e na sua manifestação física em cena. E a simultaneidade identificada não atrapalha a atualização em cena de um elemento ou do outro, nem de uma ou de outra ação. Nem dançar, nem falar se excluem no plano da coexistência e interação em cena, e nem mesmo se excluem no sentido da coincidência num mesmo corpo em movimento. *Dançar* não significa a interrupção do *falar*, bem como o contrário também pode ser percebido (visto e ouvido) em cena. Ambos se podem codeterminar sem, no entanto, interferirem na autonomia do corpo em movimento em cena.

Situada a palavra como a unidade básica da linguagem verbal, parte da fala, se justifica que desempenhe diversas funções e produza, de fato, importantes acontecimentos, quer no domínio da vida quotidiana (essencial aos processos de comunicação), quer no domínio das práticas artísticas, nomeadamente na dança contemporânea. A necessidade de estar junto a outro(s), de construir algo com ele(s) e de comunicar é transversal. Todavia, se no domínio da linguagem verbal a palavra é signo linguístico que atua como elemento de comunicação, na dança contemporânea ela pode, mas não se investe, necessariamente, dessa função.

Da perspectiva da ligação como cruzamento, e enquanto experiências físicas, a tendência é para que a palavra na dança, de experiência linguística, se faça presente como experiência fenomenológica; e que o movimento se reafirme de uma maneira diferente, mas compatível com a linguagem. Por isso consideramos que, na dança, falar traz um corpo em que a palavra faz dançar de maneira diferente da

corporal e dançar traz um corpo que faz falar de uma maneira diferente da linguagem.

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. *Terpsicore in Sneakers: Post-Modern in Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.
- HORTA, Rui. Entrevista de Andreia Dias Marques em julho de 2015. Lisboa. Registro áudio. Residência do artista.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22.ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.
- LEPECKI, André. Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. In: CARTER (Ed), *Rethinking Dance History*. Nova Iorque: Routledge, 2006a. 170-181.
- _____. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006b.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2001.
- PRESTON-DUNLOP, Valery. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Londres: Verve, 1998.
- PRESTON-DUNLOP, Valery; SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the Performative, a Choreological Perspective: Laban and beyond*. Hampshire: Dance Books, 2010.
- STUTZ, Denise. Entrevista de Andreia Dias Marques em agosto de 2015. São Paulo. Registro áudio. Casa das Rosas.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

Andreia Dias Marques

Professora, bailarina e, atualmente a realizar o doutorado em Estudos Artísticos, na Universidade de Coimbra, com apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT (Portugal). Graduada em dança pela Escola Superior de Dança de Lisboa (2005); mestre em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos, também pela Universidade de Coimbra (2013).

Dança, Criança: Um olhar para os currículos de Educação Infantil

Carolina Romano de Andrade
Instituto de Arte-Unesp/SP- carolromano@hotmail.com

Prof. Dr. João Cardoso de Palma Filho (supervisão)
Instituto de Arte-Unesp/SP jcpalmafilho@uol.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta o trabalho a ser desenvolvido durante o estágio de pós-doutorado que propõe apresentar uma reflexão sobre o tipo de Dança que está sendo apresentada para a Educação Infantil (EI). A intenção é verificar, por meio das diretrizes/propostas/orientações curriculares municipais para EI, quais as concepções de Dança, Movimento e Educação estão presentes nestes documentos. Além disso, o projeto pretende revelar o que vem sendo apresentado como proposta para a infância; bem como os referenciais adotados; as convergências e divergências teóricas. A metodologia da investigação pauta-se em um estudo documental de natureza qualitativa, que utiliza como método a análise do discurso (AD) sob a ótica da corrente francesa, proposta por Orlandi (2013) a partir dos estudos de Pêcheux (1997).

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Educação Infantil. Currículo.

ABSTRACT

This paper presents the work to be developed during this post-doctorate proposes a reflection about the type of dance that have being presented for Childhood Education. The intention is to verify through the municipal guidelines/proposals/curriculum for the Childhood Education, which concepts in Dance, Movement and Education are presented in those documents. In addition, the project aims to reveal what has been presented as a proposal for childhood; as well as the adopted references; and the theoretical convergences and differences. The methodology of the research is guided in a documentary qualitative study, which uses as a method discourse analysis (DA) from the French point of view, proposed by Orlandi (2013) from Pêcheux (1997) studies.

Keywords: Dance. Childhood Education. Curriculum.

1. Introduzindo uma proposição

De acordo com as legislações vigentes até o ano 1988, o atendimento às crianças pequenas não era prioritário no sistema educacional brasileiro. Esse cenário se modifica com a promulgação da Constituição Federal (CF) de 1988, como destacado no art. 208, inciso IV, no qual foi garantido pela primeira vez o direito da criança entre 0 a 5 anos frequentar creches e pré-escolas.

Nesse sentido, Paschoal e Machado (2009) afirmam que a CF de 1988 foi um marco no que se refere aos direitos da criança, concebida como sujeito de direitos, conforme consta no art. 227.

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL, 1988).

Para Nunes, Corsino e Didonet (2011) “Esse novo quadro político inseriu a criança num contexto de cidadania e definiu novas relações entre ela e o Estado” (p. 30). Nesse sentido, cabe à União estabelecer normas gerais para a educação e aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, a execução.

Outra mudança significativa nesse cenário foi a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) nº 9394/96 que considerou a Educação Infantil (EI) como parte do sistema nacional de ensino e primeira etapa da Educação Básica. Além disso, estabeleceu entre as suas finalidades o desenvolvimento integral da criança em seus aspectos físico, afetivo, intelectual, linguístico e social, complementando a ação da família e da comunidade, como profere o art. 29.

Nesse sentido, a EI passa a fazer parte do processo educativo formal, como responsabilidade das instituições escolares, que necessitam integrar os sistemas de ensino. Assim, em relação à EI, o Ministério da Educação fixa as diretrizes e as normas nacionais e presta assistência técnica aos Estados, Distrito Federal e Municípios para desenvolvimento de seus programas.

Entre a série de documentos que podem ser usados como referências para esse ensino estão as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI) e o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI), elaborados pelo Ministério da Educação. As Diretrizes Curriculares (DCNEI), entre outros aspectos, apresentam os fundamentos norteadores para as Instituições de Educação Infantil, entre eles:

- a) Princípios éticos: valorização da autonomia, da responsabilidade, da solidariedade e do respeito ao bem comum, ao meio ambiente e às diferentes culturas, identidades e singularidades.
- b) Princípios Políticos dos Direitos e Deveres de Cidadania, do Exercício da Criticidade e do Respeito à Ordem Democrática;
- c) Princípios Estéticos da Sensibilidade, da Criatividade, da Ludicidade e da Diversidade de Manifestações Artísticas e Culturais (BRASIL, 2010, p. 87).

Foi também, a partir da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação), Lei nº 9.394/96, que o ensino das Artes, entre elas a Dança, constituiu componente obrigatório nos diversos níveis da Educação Básica. No caso da EI, é destaque o aspecto lúdico de jogos, brincadeiras e Dança como manifestação artística e cultural essencial para que as crianças tenham o domínio da linguagem simbólica e do universo sensível.

Outro documento que contém indicações para a EI é o RCNEI que por sua vez,

[...] foi concebido de maneira a servir como um guia de reflexão de cunho educacional sobre objetivos, conteúdos e orientações didáticas para os profissionais que atuam diretamente com crianças de zero a seis anos, respeitando seus estilos pedagógicos e a diversidade cultural brasileira (BRASIL, 1998, p. 07).

Esse conjunto de orientações encontra-se dividido em três volumes, o volume 1, “Introdução”, apresenta uma reflexão sobre creches e pré-escolas no Brasil, concepções de criança, de educação, de instituição e do profissional. Essa reflexão serviu para definir os objetivos gerais da EI e orientar a organização dos volumes 2 e 3. O segundo volume, “Formação Pessoal e Social”, contém o eixo de trabalho que apresenta os processos de construção da Identidade e Autonomia das crianças. O terceiro volume, “Conhecimento de Mundo”, refere-se aos eixos de trabalho orientados para a construção das diferentes linguagens do conhecimento: Movimento, Música, Artes Visuais, Linguagem Oral e Escrita, Natureza e Sociedade e Matemática.

É a partir desse referencial, que a Dança aparece entre os componentes curriculares a serem desenvolvidos com as crianças pequenas no item Movimento. Este documento profere que o trabalho com o movimento deve respeitar as diferentes

habilidades das crianças em cada faixa etária, bem como as diversas culturas corporais presentes nas regiões do país. Os conteúdos estão organizados em dois blocos: o primeiro: Expressividade; e o segundo: Equilíbrio e Coordenação.

No bloco Expressividade, a Dança é uma das manifestações da cultura corporal por meio da exploração das Danças da cultura de cada lugar, associada ao ritmo a fim de desenvolver as capacidades expressivas das crianças. Essa primeira parte, destaca que a criança pode se comunicar e manifestar seus sentimentos e emoções por meio do movimento. Entre as orientações didáticas, sugere:

- Utilização expressiva intencional do movimento nas situações cotidianas e em suas brincadeiras.
- Percepção de estruturas rítmicas para expressar-se corporalmente por meio da **dança**, brincadeiras e de outros movimentos.
- Valorização e ampliação das possibilidades estéticas do movimento pelo conhecimento e utilização de diferentes modalidades de **dança**.
- Percepção das sensações, limites, potencialidades, sinais vitais e integridade do próprio corpo. (BRASIL, 1998, v. 3, p. 32 – grifo nosso).

Para tanto, são incentivados Danças, folguedos, brincadeiras de roda e cirandas que, além do caráter de socialização que representam, trazem para a criança a possibilidade de realização de movimentos de diferentes qualidades expressivas e rítmicas. O fato de essas manifestações serem realizadas em grupo acresce ao movimento um sentido socializador e estético (BRASIL, 1998).

No bloco Equilíbrio e Coordenação, a Dança é apresentada entre as atividades ligadas aos aspectos motores. Para estimular o conhecimento e controle do próprio corpo, valoriza-se a exploração das diferentes qualidades de movimento por meio da utilização das brincadeiras, jogos e da Dança, que enfatizem percepção espaço-tempo. Como orientações didáticas indicam

- Participação em brincadeiras e jogos que envolvam correr, subir, descer, escorregar, pendurar-se, movimentar-se, **dançar** etc., para ampliar gradualmente o conhecimento e controle sobre o corpo e o movimento.
- Utilização dos recursos de deslocamento e das habilidades de força, velocidade, resistência e flexibilidade nos jogos e brincadeiras dos quais participa.
- Valorização de suas conquistas corporais. (IDEM, v. 3, p. 36 – grifo nosso).

Além desses documentos nacionais que regulamentam e orientam a EI, as Secretarias de Educação dos Estados do Amapá, Paraná, Santa Catarina, Rondônia e dos Municípios de Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Natal, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, entre outros, apresentam referenciais, parâmetros, orientações e/ou propostas curriculares 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 Médio, organizado por Maria das Mercês Ferreira Sampaio, publicado pelo Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, no ano de 2010 e Relatório de Pesquisa: Mapeamento e análise das propostas pedagógicas municipais para a educação infantil no Brasil, organizado por Grupo de Estudos em Educação Infantil, publicado pelo Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, no ano de 2009. E ainda, por meio do levantamento de dados realizado durante meu doutoramento na tese intitulada “Dança para criança: uma proposta para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil” defendida em 29/03/2016, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Unesp-SP. Nessa oportunidade, fiz um levantamento nos municípios do Estado de São Paulo, em busca de diretrizes/propostas/orientações curriculares para a Educação Infantil, com o objetivo de conhecer os documentos e o que proferiam sobre Dança e Movimento. Isto porque, a tese em questão teve como objetivo elaborar uma proposta para o ensino de Dança voltada aos professores da Educação Infantil. Aprender os documentos municipais oportunizou que a proposta que desenvolvi dialogasse com a realidade escolar à qual direcionei meus estudos.

Durante o doutoramento pude averiguar que a Dança para as crianças pequenas é um componente para a Educação que está sendo construído e alterado. O reduzido número de elaboração teórica e documentos municipais específicos (19 documentos obtidos para EI, em 645 municípios do Estado de São Paulo) acabam refletidos muitas vezes em uma prática pedagógica frágil. Para Pimenta (2005), o saber docente não é formado apenas da prática, mas também é alimentado pelas teorias. Como ter uma prática fortalecida se ainda pouco se pensa ou se escreve sobre

Dança na EI? Obviamente que esse movimento leva anos e percebi que faz parte de uma construção coletiva, que envolve ações governamentais, políticas públicas e participação comunitária, em um processo de longo prazo.

Optei por destacar esse levantamento sobre os documentos municipais, pois proporcionam um panorama da situação da Dança na EI no Estado de São Paulo e me fizeram refletir sobre a necessidade de ampliar esse olhar especificamente para os documentos que apontassem a Dança e o Movimento em uma abrangência nacional.

Dessa maneira, o objetivo desse projeto é apresentar uma reflexão sobre o tipo de Dança que está sendo apresentada na EI por meio da identificação das concepções de Dança, Movimento e Educação nas diretrizes/propostas/orientações curriculares municipais para a Educação Infantil nas cinco regiões do país, pela busca dos documentos das 26 capitais dos Estados do Brasil e do Distrito Federal.

Esse pós-doutoramento pode ser relevante no fortalecimento do campo de conhecimentos e de valorização da EI, bem como o destaque para a Dança e o Movimento na primeira etapa da educação básica, levando em consideração que o cenário atual das Artes está em processo de mudança, de acordo com a recente lei 13.278/2016 que altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, essa lei se refere ao ensino da Arte e inclui as Artes Visuais, a Dança, a Música e o Teatro como linguagens que constituirão o componente curricular da educação básica. E estabelece o prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino implantem as mudanças decorrentes, incluída a necessária e adequada formação dos professores em número suficiente para atuar na educação básica.

Além dessas alterações, destaco as disposições relativas à Educação Infantil na BNCC, Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2016), que incluem a Dança nos campos de experiências da infância e que consideram que as crianças

[...] têm necessidade de ter contato com diversas linguagens; de se movimentar em espaços amplos (internos e externos), de participar de atividades expressivas, tais como música, teatro, **dança**, artes visuais, audiovisual; de explorar espaços e materiais que apoiem os diferentes tipos de brincadeira e investigações (p.54– grifo nosso).

Isto posto, pode-se por meio dessa pesquisa obter um panorama do que vem sendo proposto na Dança para a EI no Brasil. Sob esse viés é que se destaca a relevância desse projeto de pós-doutorado, que proporcionará, por meio da análise de referenciais, parâmetros, orientações e/ou propostas curriculares, verificar as possíveis lacunas existentes nesta subárea da Dança; revelar o que vem sendo apresentado como proposta para a escola; os referenciais teóricos adotados; as convergências e divergências teóricas, entre outros aspectos que se desdobraram durante a pesquisa.

Sob esse olhar, destaco que a Dança, ainda é uma área de conhecimento a ser explorada, descoberta e há muito que fazer pensar, escrever, produzir, relatar. Sendo assim, este projeto pode vir a estabelecer a construção de um diálogo entre universidade e Secretarias Municipais de Educação, no tocante ao auxílio de proposições para a Dança e Movimento, subsidiar a formulação de novas orientações curriculares para EI baseadas nos resultados desse pós-doutoramento. Além disso, esse estudo pode abrir caminhos para outros que relacionem os documentos que buscam estabelecer propostas de currículo, com as apropriações e as múltiplas leituras que os professores e equipe pedagógica fazem dos referenciais no contexto escolar.

2. O que se espera com essa pesquisa

Este projeto de pós-doutoramento é um aprofundamento da tese de doutorado intitulada “Dança para criança: uma proposta para o ensino de Dança voltada para a Educação Infantil” defendida em 29/03/2016, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Unesp-SP.

Como destacado anteriormente, o objetivo desse projeto de pós-doutorado é apresentar uma reflexão sobre o tipo de Dança que está sendo apresentada na EI por meio de identificar as concepções de Dança, Movimento e Educação nas diretrizes/propostas/orientações curriculares municipais para a Educação Infantil.

As perguntas que norteiam essa investigação são:

- Existe um pensamento/concepção de Dança para a EI?

- Quais as correntes de pensamento de Educação que influenciaram na elaboração desses documentos?
- Essas correntes corroboraram com o tipo de educação para a Dança que é apresentada?
- Que tipo de Dança é oferecida aos professores e as crianças por meio desses documentos?

Para responder esses questionamentos pretendo, por meio desse projeto, realizar um levantamento nas diretrizes/propostas/orientações curriculares municipais para a Educação Infantil nas capitais das cinco regiões do país, com o intuito de:

- Identificar as concepções de Dança, Movimento e Educação.
- Revelar os referenciais teóricos adotados.
- Definir e classificar as convergências e divergências teóricas.
- Conhecer os objetivos das propostas de Dança e Movimento.
- Evidenciar as escolhas curriculares na área da Dança para a EI no Brasil.
- Apresentar uma reflexão sobre o tipo de Dança que está sendo apresentada na EI.

O principal resultado desta pesquisa, partindo da análise e da sistematização dos dados obtidos em seu percurso, será uma publicação na qual poderei apresentar um cenário nacional do que vem sendo trabalhado em Dança para as crianças pequenas por meio do que os documentos reguladores do ensino proferem.

3. Percursos metodológicos e desafios da pesquisa

O primeiro desafio a ser superado se refere à seleção dos documentos para a análise a fim de abranger todas as regiões brasileiras. Isto porque de acordo com o levantamento que realizei no Estado de São Paulo, percebi que os documentos são de natureza distinta, alguns são diretrizes, propostas pedagógicas, orientações curriculares outros são matrizes curriculares, entre outras nomeações, fato que se repete por todo território nacional, de acordo com Brasil (2010). Essas diferenças se

refletem no propósito dos documentos. Dessa maneira, inicialmente é necessário entender qual o significado dessas terminologias que acabam por definir o conteúdo de cada documento.

Segundo Menezes e Santos (2002), as diretrizes são normas obrigatórias e orientam o planejamento curricular das escolas e sistemas de ensino. Por sua vez, as propostas pedagógicas não configuram um modelo curricular que se sobrepõe à autonomia pedagógica de cada escola, mas pode funcionar como elemento catalisador de ações na busca da melhoria da qualidade do ensino. As orientações curriculares oferecem expectativas sobre aprendizagens que podem ser promovidas com as crianças atendidas e apresenta algumas orientações sobre como fazê-lo (ANDRADE, 2016).

Essas diversas nomenclaturas irão exigir esforços para contemplar um número mínimo para a amostragem. Por esse motivo, considerarei os documentos que apresentem menção a Dança e/ou Movimento. A escolha dessas palavras se deu porque nos RCNEI a Dança aparece contemplada no eixo Movimento e as Secretarias de Educação Municipais, ao redigirem seus documentos, se baseiam nos conteúdos e estrutura desses referenciais.

Outro desafio encontra-se em reforçar a inclusão da Dança como linguagem artística a ser desenvolvida na EI, que traz aspectos da comunicação, criação, imaginação, fruição, expressão, entre outros. Dessa maneira, a criança pode entrar em um universo de experiências corporais, artísticas e estéticas. Por meio do corpo que Dança, a criança estabelece relações de diálogo com sons, imagens, as palavras e narrativas que permitem uma leitura e uma releitura diferenciada delas mesmas, dos outros e do mundo. Só que muitas vezes não é a proposição desses documentos que regem a EI.

Destaco que o RCNEI (1998) expõe o Movimento e a Dança na EI, como cultura corporal e muitas vezes vinculada à perspectiva cognitiva e sócio afetiva das crianças pequenas, por ser uma possibilidade de se relacionar com o meio e conhecer a si. O objetivo é que o professor observe as solicitações corporais das crianças e sua atitude diante das manifestações da motricidade. Por esse enfoque, a Dança, para a EI, se apresenta como instrumento para alcançar os aspectos do

desenvolvimento infantil , para que a Dança se efetive como Arte na EI é preciso que nos documentos oficiais ela seja evidenciada como tal. Assim, o maior desafio desse pós-doutoramento será refletir sobre as concepções de Dança, Movimento e Educação a fim de fortalecer o campo da Dança na EI, em seus aspectos artísticos. Para tanto, organizei uma série de procedimentos, descritos a seguir:

a) Coleta dos documentos para a análise.

De acordo com a lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, os aparelhos públicos devem garantir o acesso à informação. Diante desta exigência, as prefeituras e os demais órgãos realizaram uma ampla divulgação das informações de interesse público, a fim de fomentar o desenvolvimento de uma cultura de transparência e controle social na administração.

Ao estabelecer este marco regulatório, o Brasil dá um importante passo em sua trajetória de transparência pública. Além de ampliar os mecanismos de obtenção de informações e documentos (já previstos em diferentes legislações e políticas governamentais), estabelece o princípio de que o acesso é a regra e o sigilo a exceção, cabendo à Administração Pública atender às demandas de cidadãos e cidadãs (CGU, BRASIL, 2011).

Dessa maneira, com o intuito de adequar-se à lei, União, Estados, Distrito Federal e Municípios construíram seus próprios portais de informação. Esses deveriam conter, entre outros dados: competências e estrutura organizacional; autoridades, endereços e telefones de órgãos e entidade; resultados de inspeções, auditorias, prestações de contas; repositório de perguntas frequentes; descrição dos principais programas, ações, projetos e obras, com informações sobre sua execução, metas e indicadores;

Por esse motivo, utilizarei como fonte primária para esse mapeamento, os dados obtidos nos sites das Prefeituras Municipais das capitais do Brasil. A primeira etapa, portanto, constitui uma consulta aos sites das Secretarias de Educação das Prefeituras Municipais, a fim de buscar as orientações curriculares para a Educação Infantil.

b) Seleção dos documentos que serão utilizados para análise.

A seleção dentre as capitais dos 26 estados e o Distrito Federal será feita por amostragem e acontecerá, a posteriori, após a coleta e leitura das diretrizes/propostas/orientações curriculares municipais para a Educação Infantil. Considerarei documentos que apresentem menção a Dança e/ou Movimento e serão selecionados entre dois e/ou quatro documentos por cada região, dentre os critérios explicitados anteriormente.

c) Organizando o material

Depois de realizada a seleção dos documentos, estes serão agrupados por região (Norte, Sul, Sudeste, Nordeste e Centro Oeste) a fim de facilitar as próximas etapas.

A intenção é organizar quadros com as principais informações relacionadas à Dança e Movimento em categorias. A definição das categorias acontecerá a posteriori, ou seja, irão emergir dos documentos e serão escolhidas no processo de pesquisa. O intuito é agrupar os dados, considerando o que há de comum entre eles. Destacarei ainda, as diferenças entre os documentos. A ideia para essa etapa é tratar o material e prepará-lo para a análise.

d) Identificação das concepções de Dança, Movimento e Educação.

Após a organização, identificarei quais as concepções de Dança e Movimento e Educação. Bem como quais as concepções de criança, infância, currículo, apresentadas nos documentos.

e) Definição de um quadro teórico de referências: A opção pela análise do discurso.

Posteriormente a identificação das concepções de Dança, Movimento e Educação, buscarei nos documentos: quais os autores de referência que são identificados nos textos; quais correntes de educação são privilegiadas e explicitadas. Quanto a autores e correntes que não se encontram nomeadas, verificarei a possibilidade de identificação das correntes adotadas a fim de estabelecer um quadro teórico de referências presente nos documentos. Nesse momento buscarei autores que possam subsidiar e auxiliar na definição desse quadro teórico.

Para essa etapa, um dos métodos que irei utilizar é análise de discurso (AD) sob a ótica da corrente francesa, proposto por Orlandi (2013) a partir dos estudos de Pêcheux (1997). Esse método pode permitir analisar o que se encontra explícito nos documentos e também o que não está mencionado e se encontra nas entrelinhas do discurso. O intuito é compreender o sentido das palavras, buscando a formação ideológica que está por trás delas. Nesse aspecto, a "Análise de Discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos" (ORLANDI, 2013, p. 26). Nessa perspectiva teórica os documentos a serem analisados são contaminados por uma posição ocupada no discurso, atravessada por dizeres de outros, por vozes e por discursos que já circularam antes e em outros lugares (LUZ, 2015).

Dessa maneira, a Análise de Discurso (ORLANDI, 2013) irá possibilitar a compreensão das concepções de Dança, Movimento e Educação que norteiam os documentos selecionados.

Quanto às demais fontes bibliográficas que subsidiaram esse projeto, destaco alguns autores de referência, tais como Orlandi (1983; 1988; 1994; 1998; 2001; 2013) Pêcheux (1975; 1997; 1999; 2001; 2011) Demerval Saviani (2007; 2008; 2014), Palma Filho (2005; 2007; 2009; 2010; 2013), Vianna (1990); Laban (1978; 1990) Marques (1995; 1996; 1997; 1999; 2003; 2004; 2010; 2012), Godoy (2003; 2007; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014), Strazzacappa (2001; 2006) Rengel (1992; 2003; 2004; 2006). Entre outros autores, tornando ciente de que novas referências poderão ser incorporadas durante o processo de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C.R. *Dança para criança: uma proposta para o ensino de dança voltada para a educação infantil*. 2016, 339 p. Tese (Doutorado em Artes),- Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

_____. *Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União. Brasília, DF, v. 134, n. 248, p. 27833-41, 23 dez. 1996.

_____. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental.

- Referencial curricular nacional para a educação infantil. v. 01-03. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- _____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Relatório de Pesquisa: Mapeamento e análise das propostas pedagógicas municipais para a educação infantil no Brasil*, Secretaria de Educação Básica. – Brasília: MEC, SEB, 2009.
- _____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil* / Secretaria de Educação Básica. – Brasília: MEC, SEB, 2010a.
- _____. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular, 2ª versão*, MEC/CONSED/UNDIME NACIONAL, 2016.
- _____. *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, 2010b. 445 p.
- _____. Controladoria-Geral da União – CGU *Acesso à Informação Pública: Uma introdução à Lei 12.527, de 18 de novembro de 2011*, Brasília, 2011.
- ESCOBAR, M. O. Cultura Corporal na escola: tarefas da Educação Física. *Motrivivência*, Florianópolis, ano VII, n. 08, p. 91-102, dez. 1995.
- GODOY, K. M. A. *Dançando na escola: o movimento da formação do professor de arte*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.
- _____. O espaço da dança na escola. In: KERR, Dorotea Machado (Org.) *Pedagogia Cidadã: Caderno de formação: artes*. São Paulo: Páginas e Letras Editora e Gráfica, UNESP. Pró-Reitoria de Graduação, 2007. p. 57-70.
- _____. A dança, a criança e a escola: como estabelecer essa conversa. In: TOMAZZONI, Aírton; WOSNIACK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). *Algumas perguntas sobre dança e educação*. Volume 1. 1. ed. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 47-56.
- _____. A Criança e a Dança na Educação Infantil. In: KERR, D. M. (Org.). *Cadernos de formação: formação de professores didática de conteúdos – Conteúdos e didática das artes*. Volume 5. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2011. p. 20-28.
- _____. Arte que Dança na Escola: possibilidades e caminhos percorridos. In: ANGOTTI, M. (Org.). *A Educação Infantil em Diálogos*. Volume 1, 1. ed. Campinas: Editora Alínea, 2012. p. 75-88.
- _____. 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.
- _____. Marcas sobre a experiência na formação continuada em arte no projeto Poéticas da Dança na Educação Básica. In: Congresso Nacional de Formação de Professores, 2.; Congresso Estadual Paulista sobre Formação de Educadores, 12., 2014, Águas de Lindoia. *Anais...* São Paulo: Universidade Estadual Paulista - PROGRAD, 2014. v. 1. p. 4082-4093.
- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ed. Ícone, 1990.
- LUZ, Roberta Jorge. *A linguagem da Dança no currículo de Arte: um estudo de caso em escolas estaduais de Sorocaba - SP*. 2015. 227 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

MARQUES, I. *Projeto Dança-Escola: Dialogando com o corpo, a arte e a educação*. São Paulo: CALEIDOS Arte e Ensino, 1995.

_____. *A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea*. 1996. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. *Dançando na escola*, In: *Motriz*, Revista de Educação Física, Rio Claro, v. 3, n. 1, Junho/1997.

_____. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. 1. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. Metodologia para ensino da dança: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, R. SOTER, S. (Org.). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade. 2004.

_____. *A Linguagem da Dança: Arte e Ensino*. São Paulo: Digitexto, 2010.

_____. Dança na Escola: Arte e Ensino Ano XXII. In: *Boletim 2 TV Brasil*, abril 2012a.

_____. *Interações: criança, dança, escola*. São Paulo: Blucher, 2012b.

MENEZES, E. T.; SANTOS, T. H. *Dicionário Interativo da Educação Brasileira – Educa Brasil*. São Paulo: Midiamix Editora, 2002.

NUNES, M. F. R. CORSINO, P.; DIDONET, V. *Educação infantil no Brasil: primeira etapa da educação básica*. Brasília: UNESCO, Ministério da Educação/Secretaria de Educação Básica, Fundação Orsa, 2011. 102 p.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Ed.Unicamp, 1988.

_____. Discurso, imaginário social e conhecimento. In: *Em Aberto*, n.61, ano 14. Brasília: INEP, jan./mar. 1994, 53-59.

_____. Identidade linguística escolar. In: SIGNORINI, I. (Org.) *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Coleção Letramento, Educação e Sociedade. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998, 203-212.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. Do sujeito na história e no simbólico. In: *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas/SP: Pontes, 2001, 99-108.

_____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 11. ed. Campinas: Pontes Editores, 2013.

PALMA FILHO, J. C. *Política educacional brasileira: educação brasileira numa década de incertezas (1990-2000)*. São Paulo: CTE Editora, 2005.

_____. *A educação brasileira nos textos legais*. 1ª. ed. São Paulo: Páginas e Letras, 2007. v. 01. 161p.

_____. Política de Formação de Professores para a Educação Básica: a Proposta Federal e a do Estado de São Paulo. *Múltiplas Leituras*, São Paulo, v. 2, p. 205-218, 2009.

_____. A educação brasileira no Período de 1930 a 1960: a Era Vargas. In: PALMA FILHO, J. C. (Org.). *Caderno de Formação - Formação de Professores - Educação Cultura e Desenvolvimento - História da Educação*. Volume único, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 85-102

[PALMA FILHO, J. C.](#) VOORWALD, H. J. C.; *Políticas Públicas e Educação - diálogo e compromisso*. 1ª. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013. v. Vol. 1. 206p .

PASCHOAL, J. D.; MACHADO, M. C. G. A História da educação infantil no Brasil: avanços, retrocessos e desafios dessa modalidade educacional. *Revista HISTERDBR On-line*. Campinas, n. 33, p. 78-86, mar. 2009.

PEUCHEUX, M.. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi et al. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1975.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Orlandi. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. *Dos contextos epistemológicos da Análise de Discurso*. Trad. Eni P. Orlandi. In: Escritos, nº 4. Campinas/SP: Unicamp/Labeurb, 1999, 7-16.

_____. Análise automática do discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso*. 3.ed. 1.reimpr. Campinas: Ed.Unicamp, 2001 [1975]. p. 61-161.

_____. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação - Diretoria de Projetos Especiais, 2004.

_____. *Cadernos de corpo e dança: os temas de movimento de Rudolf Laban (I-II-III-IV)*. São Paulo: Annablume, 2006.

PIMENTA.S.G. *O estágio na formação de professores: unidade teórica e prática*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

RENGEL, L. P.; MOMMENSOHN, M. *O movimento expressivo e a criança pré-escolar*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Centro de Aperfeiçoamento de Recursos Humanos, 1992.

SAVIANI D. *Da Nova LDB ao Novo Plano Nacional de Educação-Por Uma Outra Política Educacional*, Campinas, Autores Associados, 1998.

_____. *História das ideias pedagógicas no Brasil*, Campinas, Autores Associados, 2007.

_____. *A pedagogia no Brasil: história e teoria*, Campinas, Autores Associados, 2008.

_____. *Sistema Nacional de Educação e Plano Nacional de Educação: significado, controvérsias e perspectivas*, Campinas, Autores Associados, 2014.

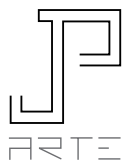
STRAZZACAPPA, M. Dançando na chuva... e no chão de cimento. In: FERREIRA, Sueli (Org.). *O ensino das artes: construindo caminhos*. Campinas: Papyrus Editora, 2001. p. 39-78.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. Campinas: Papyrus, 2006.

VIANNA, K. *A Dança – Colaborador Marco Antônio de Carvalho*. São Paulo: Siciliano, 1990.

Prof. Dra. Carolina Romano de Andrade

Bacharel e Licenciada em Dança Mestre em Artes -UNICAMP. Doutora em Artes –UNESP. Bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora. Atualmente é Pós Doutoranda, na área de



Estudos e pesquisas sobre políticas curriculares para o ensino de arte na educação básica e é professora colaboradora do Bacharelado em Artes Cênicas e do Mestrado Profissional (Stricto sensu) em Artes, PROF-ARTES, no Instituto de Artes-Unesp/SP.

Prof. Dr. João Cardoso de Palma Filho

Professor titular aposentado da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, membro Titular da Cadeira nº 32 da Academia Paulista de Educação; Vice-Presidente do Conselho Estadual de Educação (2012-2014). Secretário Adjunto de Educação do Estado de São Paulo (2011/2013). Coordenador Geral do Fórum Estadual de Educação do Estado de São Paulo (2013-2015).

APPALACHIAN SPRING: O FILME

Jane Silveira de Oliveira
FFLCH – USP – janesoliveira@usp.br

RESUMO

Appalachian Spring (1944) foi uma das poucas coreografias de Martha Graham que foi transformada em filme. Mais de uma década depois de sua concepção, essa obra foi filmada pelo produtor Nathan Kroll e pelo diretor Peter Glushanok em colaboração direta com a coreógrafa, que apesar da idade, interpretou no filme o papel da noiva. Partindo do conceito de montagem de Sergei Eisenstein, esse trabalho busca avaliar os pontos fortes e fracos do filme, analisando elementos como enquadramento e escolha de elenco. Segundo nossa análise, é possível perceber no filme elementos que extrapolam os conteúdos da coreografia original, e que sugerem um ponto de vista crítico a respeito da identidade e da política americana do final da década de 1950.

PALAVRAS-CHAVE

Martha Graham. *Appalachian Spring*. Dança moderna. Montagem. Identidade americana.

ABSTRACT

Appalachian Spring (1944) was one of the few choreographies by Martha Graham that was transformed into a film. More than one decade after its creation, this work was filmed by Nathan Kroll (producer) and Peter Glushanov (director), who collaborated directly with the choreographer that, despite of her age, played the role of the bride. Starting from Sergei Eisenstein's concept of montage, this work intends to evaluate the strengths and weaknesses of the film by analyzing elements like framing and casting. According to our analysis, it is possible to detect on the film elements that extrapolate the contents of the original choreography, and that suggest a critical perspective towards American identity and politics in the late 1950s.

KEYWORDS

Martha Graham. *Appalachian Spring*. Modern dance. Montage. American identity.

1. Os filmes de Martha Graham

Martha Graham sempre será lembrada como uma artista do palco e não das telas. Apesar de existirem fragmentos de filmes nos quais podemos ver Graham em cena, foi só depois dos 60 anos de idade que a grande dama da dança moderna americana começou a considerar seriamente a possibilidade de

aceitou enfim colaborar com o produtor Nathan Kroll e dessa parceria surgiu o que é hoje o mais completo e conhecido conjunto de filmes feitos em colaboração direta com a coreógrafa e bailarina. Esses filmes são encontrados hoje em duas versões para DVD, uma da *Kultur* e outra da *Criterion Collection*. O conteúdo é semelhante, mas a versão da *Criterion* tem alguns extras que a primeira não tem. Ambas incluem um documentário de 30 minutos, chamado *A Dancer's World* (1957), dirigido e filmado por Peter Glushanok e as versões filmadas de duas das coreografias mais famosas de Graham: *Night Journey* de 1947, filmada em 1961, com direção de Alexander Hammid e *Appalachian Spring* de 1944, filmada e dirigida por Peter Glushanok em 1958. Dos três filmes, *Appalachian Spring* é talvez o menos inovador e o mais problemático, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico, e é dele que trataremos nesse artigo.

2. Graham e a invenção da identidade americana

Entre 1935 e 1944, Martha Graham criou coreografias que tratavam diretamente da história e da identidade norte-americana. *Frontier* (1935), *American Document* (1938) e *Appalachian Spring* (1944) foram apresentadas em turnês por todo a América em um momento no qual a depressão econômica e a Segunda Guerra espalhavam um clima de incerteza e insegurança. Ao revisar a história americana em suas danças, Graham criou imagens da América que foram importantes para fortalecer a identidade nacional. Mesmo que suas composições tenham levado para o palco, além de mensagens de esperança, críticas aos problemas sociais vividos naquele momento histórico, as imagens certamente se fixaram como referências culturais no imaginário americano. No auge de sua carreira, Graham criou uma América ficcional pela qual parecia valer a pena lutar, e boa parte do seu sucesso nos anos posteriores se deu por conta desses trabalhos.

Quando Nathan Kroll se aproximou de Graham no final dos anos 1950, a coreógrafa e bailarina era considerada um ícone da cultura americana, porém,

parece provável que o próprio envelhecimento, a sensação de que tudo se perde, tenha sido um fator importante na decisão de realizar os filmes e preservar seus trabalhos. Mas por que revisar exatamente *Appalachian Spring*?

Em 1944, *Appalachian Spring* havia nascido como resultado de duas colaborações de sucesso: uma entre Graham e o escultor Isamu Noguchi, que desenhou este e muitos outros cenários, e outra entre a coreógrafa e o compositor Aaron Copland, que trocaram correspondências durante todo o processo criativo. Em sua tese sobre política e poder em *Appalachian Spring*, Arthur M. de Almeida Neto cita um texto de Richard Philip no qual o autor afirma que essa coreografia teria sido o primeiro trabalho de dança na América a receber financiamento estatal. A peça foi criada para o pequeno auditório da *Library of Congress* com intuito de fornecer ao público ilustrado americano um sopro de esperança e uma forma de identificação inspiradora em tempos de guerra e depressão econômica. O resultado, ainda que complexo e interessante, não tinha (e evidentemente não podia ter) a mesma força de crítica social de *American Document*. Ao que tudo indica, a companhia de Graham precisava de dinheiro e o governo estava interessado em financiar a obra de uma artista moderna e popular, que podia inspirar esperança, coragem e patriotismo.

O resultado dessa parceria foi um sucesso. *Appalachian Spring* encantou o público abastado que frequentava o auditório com sua simplicidade e teatralidade. Transformar essa dança em um filme de qualidade catorze anos depois era, sem dúvida, um grande desafio. A concepção de cinematografia de Sergei Eisenstein, por exemplo, diz o seguinte:

A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo em um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido. (EISENSTEIN, 2002, p. 95)

obra de arte previamente concebida, que já continha no seu conjunto uma lógica interna, uma ideologia, uma montagem. Assim, ao decidir filmar *Appalachian Spring*, Kroll e Glushanok sabiam que não teriam muita liberdade de criação. Evidentemente, não lhes restava muito espaço para redefinir relações predeterminadas entre dança e música. Além do mais, recriar esse balé para as câmeras significava lidar com questões delicadas, como o imaginário da identidade nacional e a idade de Graham, que deveria dançar o papel da jovem noiva. Como discutiremos a seguir, a equipe percebeu a possibilidade de reinventar as relações espaciais para o novo meio, em colaboração com Graham e seus bailarinos. Mesmo tendo enfrentado uma tarefa difícil, alguns críticos continuam a enaltecer o resultado obtido (COOPER, 2007) e, na pior das hipóteses, o filme continua a ser uma importante fonte de pesquisa sobre dança moderna americana. Minha intenção aqui é investigar como o filme recria a coreografia de Graham, e destacar alguns de seus problemas e pontos fortes.

3. *Appalachian Spring* nas telas

Na introdução da música, durante os créditos, vemos uma parte do cenário criado por Noguchi que lembra uma casa no campo, com uma varanda e uma cadeira de balanço. Os planos vazados dessa estrutura, que divide a cena, sugerem diferentes espaços internos e externos. O fundo completamente branco insinua a vastidão e isolamento das planícies do velho oeste. Imediatamente após os créditos iniciais, a câmera começa a se deslocar lentamente para a direita enquanto vemos entrarem os personagens por uma das portas formadas pelo cenário: primeiro o pastor puritano revivalista, dançado por Bertram Ross, e em seguida Matt Turney, representando a mulher pioneira. A câmera segue o pastor e o acompanha até a rampa central desenhada por Noguchi. Nesse púlpito moderno percebemos a importância da autoridade religiosa nas raízes da vida social americana. Com a câmera nessa posição

olhar perdido numa imensidão imaginária (Figura 1).



Figura 1. Bertram Ross e Matt Turney em *Appalachian Spring*.

Esse primeiro movimento de câmera já realça alguns aspectos de *Appalachian Spring* e do trabalho coreográfico de Graham. A teatralidade de suas danças estava mais ligada à criação de espaços imaginários e à investigação da psique do que à exposição de uma narrativa linear. Graham dizia que não contratava bailarinos, mas atores que dançavam. Assim como na literatura moderna de James Joyce e Virgínia Woolf, aqui também o enredo não é o elemento de maior interesse. Os eventos dramáticos surgem para contextualizar os personagens, para que o público possa entender melhor como eles se sentem, como eles pensam, como se movem. Em *Appalachian Spring*, cada um dos personagens condensa em si a trivialidade do seu papel naquele microuniverso ficcional e o peso de uma abstração de conteúdos sociais da vida americana. Voltando ao movimento inicial da câmera, que termina no plano apresentado na Figura 1, vemos que já se estabelece uma hierarquia de papéis sociais entre esses dois personagens: o pastor puritano como autoridade central da vida rural, olhando tudo que acontece no âmbito público e a mulher pioneira como autoridade no ambiente doméstico, responsável pela casa e pelos filhos. Temos, portanto, autoridades diferentes na vida pública e na vida privada.

Na sequência há um corte e a câmera nos dá uma visão frontal da entrada de Stuart Hodes no papel do marido. Ele para e toca a parede de sua nova casa, para depois se deslocar para o centro do espaço cênico, se

perspectiva interessante, pois vemos que Hodes oculta Ross por alguns segundos (Figura 2). Numa sociedade patriarcal, apenas uma figura masculina pode ocultar outra figura masculina (durante todo o filme não ocorre nenhuma vez de uma personagem feminina ocultar um dos homens). No caso, o jovem pioneiro disposto a constituir uma família, cuidar da terra e lutar por ela se preciso for, é o protótipo do herói americano. Ele aparece quase no centro do quadro e vira-se para sua noiva que entra em segundo plano: uma figura pequena e hesitante, com um vestido brilhante e cafona, cheio de babados. Como bailarina, Graham já estava longe do seu auge, mas como atriz, ela ainda domina a cena. Seus pequenos gestos nessa entrada são cheios de ansiedade e submissão. O casal se encontra por um momento e se separa novamente quando entram as quatro seguidoras do pastor. Quando Graham se afasta de Hodes, a câmera também se afasta, indo esperá-lo, desta vez, atrás da pequena cerca, que é apresentada pela primeira vez ao espectador. Assim como os personagens, no filme, as peças do cenário (e os espaços cênicos criados por essas peças) são apresentados gradualmente e de diferentes ângulos. Quando o marido se apoia na cerca e vemos ao longe o aceno da noiva na varanda a introdução termina.



Figura 2. Stuart Hodes e Martha Graham em *Appalachian Spring*.

Além dessas novas perspectivas que a câmera nos fornece ao invadir o espaço cênico, outra vantagem do filme sobre a performance de palco é a ampliação dos pequenos gestos. Aos quatro minutos, a personagem de Turney, que representa a geração mais velha de pioneiros na conquista do Oeste, agita

(Figura 3). O gesto é simples e delicado, e provavelmente teria pouco efeito num palco, mesmo em um auditório pequeno, mas a câmera posicionada acima do rosto das bailarinas ilumina o semblante de cada uma e cria um efeito de puro êxtase religioso.

O mesmo efeito de realçar o gesto acontece no último solo de Graham, quando a noiva, sozinha e aflita, se apega desesperadamente à casa e aos móveis (Figura 4). Nos fragmentos coreográficos equivalentes, gravados em 1944 com o elenco original e disponíveis no *YouTube*, nenhum dos dois gestos aparece. É bem possível que Graham tenha incluído esses movimentos gestuais especialmente para a versão filmada.



Figura 3. Matt Turney e Yuriko em *Appalachian Spring*,



Figura 4. Martha Graham em *Appalachian Spring*.

A inclusão do gesto expressivo na dança moderna é uma importante conquista da geração de Martha Graham. Ela e seus contemporâneos se afastaram do vocabulário fixo e abstrato do balé clássico, do exotismo das

queriam criar danças que pudessem realmente comunicar e sobretudo tratar de assuntos e questões importantes para o público do seu tempo. O uso de gestos reconhecíveis foi um recurso importante na aproximação entre dança moderna e público na primeira metade do século XX. O cinema, que nasceu mais ou menos na mesma época que a dança moderna, também afetou e foi afetado por ela. Logo na introdução do livro *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Erin Branningan afirma que a performance dramática cinematográfica influenciou e foi influenciada por práticas coreográficas, com intuito de produzir na tela uma dança gestual (BRANNINGAN, 2011, p. 3). Mesmo sabendo que o filme de Glushanok e Kroll não pretendia ser um filme-dança, mas sim um instrumento de divulgação de um trabalho previamente concebido, Graham parece ter intuído que poderia incorporar no filme gestos mais sutis. Estes, que teriam pouco efeito em um palco, resultaram no aumento da carga dramática da obra filmada.

4. O lado negro de *Appalachian Spring*

Questões religiosas são assuntos recorrentes nas obras criadas durante as primeiras décadas de trabalho de Martha Graham. É fácil perceber que em *Appalachian Spring* os personagens rezam o tempo todo. Além do exagero divertido do gestual, a música de Aaron Copland cita um hino dos *Shakers*. Os *Shakers* eram um grupo religioso inglês que surgiu no século XVIII, derivado do *Quakers*, e que teve grande importância na história americana. Esse grupo comemorava a fé na volta de Jesus Cristo em rituais de êxtase religioso. O refrão do hino citado dizia *'tis a gift to be simple, 'tis a gift to be free, 'tis a gift to come down where we ought to be* (*é uma dádiva ser simples, é uma dádiva ser livre, é uma dádiva chegarmos onde devemos estar*). Porém, na obra, toda a calma e tranquilidade da vida simples da comunidade é interrompida no momento do sermão, quando o puritanismo mostra o seu lado de ameaça e doutrinação.

Logo após o casamento, o solo de Ross surge como uma dança ameaçadora, que mistura *flashes* da consciência perturbada do próprio pastor

nos monólogos interiores de James Joyce, nas obras de Graham os personagens exteriorizam muito do que se passa na sua mente. O papel original do pastor, em 1944, era do jovem e talentoso Merce Cunningham, mas a performance de Ross não deixa a desejar. De todo o elenco do filme, talvez seja ele o que mais se destaca. Além de um incrível bailarino (como pode se ver também no filme *Night Journey*, no qual ele vive o rei Édipo), Ross é um ótimo ator, atento aos menores trejeitos de seu personagem, como gestos de mão ao andar ou o jeito de arrumar o cabelo antes de recolocar o chapéu depois do solo. Vale ressaltar que a câmera de Glushanok contribui em muito para fazer dele uma figura escura e perturbada na tela.

No início de seu sermão, quando a música muda de tom, a câmera começa a filmá-lo de baixo para cima, de maneira que ele não só parece maior, posicionado bem no ponto de fuga das linhas desenhadas por Noguchi, como também oculta totalmente a figura de Turney, sentada no banco atrás dele (Figura 5). Seus movimentos não deixam dúvidas de que os pecadores queimarão no fogo do inferno. Quando ele se vira para o casal ajoelhado na varanda, a posição privilegiada da câmera cria uma divisão no quadro, como se o casal estivesse dentro e ele fora da casa (Figura 6). A mensagem, entretanto, ultrapassa barreiras físicas, pois ela emana da consciência dos fiéis.



Figura 5. Bertram Ross (em primeiro plano), Martha Graham e Stuart Ross em *Appalachian Spring*.



Figura 6. Martha Graham e Stuart Hodes (em primeiro plano), Bertram Ross (centro) e bailarinas em *Appalachian Spring*.

Na sequência, a movimentação vai ficando cada vez mais agitada e Ross se desloca para um local à direita desocupado pelo cenário, onde a iluminação é mais fraca. Seu rosto fica quase todo coberto por sombras, por vezes a própria cabeça do bailarino é cortada da tela (Figura 7). Nesse momento, os outros personagens somem da tela e o que vemos é apenas uma agitada figura escura e uma forma abstrata formada pelas quatro seguidoras, que seguram o chapéu negro no alto das mãos (Figura 8). O sermão termina quando Ross retorna ao ponto de início de seu solo e aponta novamente para o casal.

Ao contrário do que ocorreu no início, agora a câmera não está mais abaixo do plano dos personagens e a mulher puritana não está mais oculta no quadro (Figura 9). Desta maneira, cria-se a possibilidade de uma transição mais orgânica para o próximo movimento, no qual o pastor retoma seu posto no púlpito central e a pioneira acalma o jovem recém-casado, restaurando o clima de coragem e esperança no futuro.



Figura 7. Bertram Ross (em primeiro plano) e Matt Turney em *Appalachian Spring*.



Figura 8. Bertram Ross (em primeiro plano) e bailarinas em *Appalachian Spring*.



Figura 9. Bertram Ross (em primeiro plano) e Matt Turney em *Appalachian Spring*.

5. O problema da noiva

Infelizmente, nem tudo que a câmera amplia ou destaca tem um efeito positivo. Por vezes a câmera acaba revelando o esforço de Graham em algum dos movimentos. Além disso, de perto fica mais evidente a diferença de idade entre ela e os outros bailarinos e, sobretudo, entre ela e a sua personagem. Para agravar a situação, o vestido brilhante nem sempre cria uma sensação de fluidez agradável na tela. Vendo o vídeo de 1944 fico pensando por que Graham trocou o elegante figurino original por esse vestido tão feio. Talvez exatamente por conta da idade ela tenha imaginado que um vestido mais claro e menos sóbrio funcionaria como uma caracterização melhor para a personagem. A questão é que há momentos em que realmente a figura da noiva cria um incômodo para os fãs da bailarina.

Em artigo de 1970, Douglas Blair Turnbaugh supunha que aqueles que nunca tiveram oportunidade de ver Martha Graham ao vivo ficariam sem saber o que era tão extraordinário a seu respeito ao ver os filmes. Sem citar nomes nem especificar a análise, ele apenas diz que considera os filmes uma tragédia, absolutamente inadequados (TURNBAUGH, 1970, p. 18). No caso específico de *Appalachian Spring*, acho que às vezes a câmera diminui a atuação de Graham como bailarina. Entretanto, acho difícil concordar com a generalização de Turnbaugh quando assisto a *Night Journey*, o outro trabalho gravado em 1961, que também faz parte da coleção de filmes feitos por Kroll. No papel de Jocasta, mãe e esposa de Édipo, a idade de Graham, ao invés de atrapalhar, ajuda. Com figurinos modernos, uma boa dose de erotismo e uma filmagem mais ousada, *Night Journey* não parece ter envelhecido. Evidentemente, não se pode assistir as performances de Graham buscando o virtuosismo que vemos nos bailarinos que tem o treinamento de hoje. Como ela própria explica em *A Dancer's World*, o objetivo de sua dança é comunicação, e para isso os principais pontos sempre foram clareza e paixão.

Em *Appalachian Spring*, se por um lado temos um ganho com relação à exposição das relações sociais codificadas pelas relações espaciais, por outro temos uma bailarina com mais de 60 anos amplificada na tela. Não acredito, entretanto, que isso seja suficiente para denegrir totalmente a filmagem. Além disso, não podemos nos esquecer de que estamos falando de uma artista inteligente, detalhista e experiente. Ela evidentemente sabia que estava velha para o papel da noiva, mas resolveu protagonizar a gravação de *Appalachian Spring* mesmo assim. Posso pensar em pelo menos duas explicações: uma de ordem prática, econômica e outra de ordem estética, ideológica. *Appalachian Spring* havia sido financiada pelo governo e, portanto, já havia nascido como um símbolo da identidade americana. A equipe pode ter imaginado que esse fator facilitaria na hora de conseguir verbas para o filme. Muitos relatos indicam que os problemas financeiros da companhia de Graham eram muitos e constantes, e os artistas, infelizmente, precisam muitas vezes fazer concessões para continuar trabalhando.

sua teoria que coloca a montagem como ponto central na arte do cinema. Segundo esse autor, *montagem é conflito, colisão e da colisão de dois fatores determinados surge um conceito* (EISENSTEIN, 2002, p. 42). No caso de Graham no papel da noiva, temos um conflito entre aquilo que é representado e aquela que representa. Ora, é só olharmos novamente a figura 3 para verificarmos que há outros conflitos desse tipo no elenco escolhido por Graham para a filmagem de 1957. A mulher pioneira, descendente dos religiosos ingleses que chegaram à América no *Mayflower* está sendo interpretada por uma bailarina negra e uma das seguidoras do pastor é de origem japonesa! Se o discurso oficial, que percorre a superfície da obra, advoga que os Estados Unidos pertencem aos descendentes dos pioneiros europeus que ali chegaram para ocupar o território e viver uma vida simples, o que essa escolha de elenco sugere é que, por trás disso, há uma outra América, bem mais complexa, ocupada por uma mistura de povos e raças. Basta lembrar que a bailarina Yuriko, que aparece na figura 3, ficou quase dois anos em um campo de concentração para japoneses no sul dos EUA e que só no final dos anos 1950 a segregação dos negros finalmente foi proibida por lei. Talvez essa noiva branca, submissa, preocupada com a casa, com o marido com a maternidade futura tenha realmente ficado ultrapassada. Talvez o próprio mito da família feliz e do heroísmo americano tenha ficado velho. De qualquer maneira, a religiosidade caricata, combinada com uma seleção de elenco esquizofrênica (pelo menos do ponto de vista do cinema dos anos 1950, com o qual o filme claramente dialoga) parece apontar para a persistência da hipocrisia, que Graham já havia denunciado em *American Document*.

Em um texto de 1937 sobre montagem, Eisenstein propõe: “Eu acredito que é na existência desses dois elementos – a instância de representação específica e a imagem generalizante que a permeia – que reside a

1991, p. 27, grifos do autor, tradução minha).

Appalachian Spring não é um filme sobre Graham, nem uma obra de entretenimento. Ele é uma obra colaborativa produzida sob a tutela do macarthismo, e que questiona vários mitos relacionados à identidade norte-americana. Quem quiser entender quem foi a artista Martha Graham precisará ter coragem para enfrentar a complexidade de sua variada obra, rica em contradições, mas extremamente conectada com o chão histórico.

¹ *I believe that it is in the existence of these two elements – the specific instance of depiction and the generalizing image which pervades it – that the implacability and the all-devouring forces of artistic composition resides.* (EISENSTEIN, 1991, grifos do autor)

- ALMEIDA NETO, Arthur Marques. *Appalachian Spring*: política e poder na dança. 125 páginas. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- BRANNINGAN, Erin. *Dancefilm: choreography and the moving image*. New York: Oxford University Press, 2011.
- COOPER, Lana. Dance on Film. *Popmatters*. Consultado em 22/03/2017. Disponível em <http://www.popmatters.com/review/martha-graham-dance-on-film/>
- EISENSTEIN, Sergei. Fora de quadro. In: *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. Sirva-se! In: *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. Montage 1937. In: TAYLOR, R. & GLENNY, M. (eds) *S.M. Eisenstein – Selected Works. Volume II – Towards a Theory of Montage (1937-40)*. Translated by Michael Glenny. London: BFI, 1991.
- MARTHA Graham In Performance. Produção de Nathan Kroll. Estados Unidos: Kroll Productions, Inc; Kultur International Films, 2002. 1 DVD (93 min.): sonoro, preto e branco. Inglês.
- TURNBAUGH, Douglas Blair. Cinema, Dance, & Cine-Dance. *Filmmakers Newsletter*, New York, v. 4, n. 1, p. 14-24, 1970.

Jane Silveira de Oliveira, graduada em Letras pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Doutoranda pelo programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês dessa mesma Faculdade. Estudou técnica de dança moderna na *Martha Graham School of Contemporary Dance*, em Nova Iorque.

A POTÊNCIA VOCAL NO TEATRO: DE MICHAIL SHCHEPKIN À EUGENIO BARBA

Marilyn Clara Nunes

Mestranda em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp. E-mail: marilynclara@gmail.com

RESUMO

Em detrimento da voz atoral tradicionalmente constituída enquanto projeção monocórdia, houve o desenvolvimento das potências vocais atorais iniciado na metade do século XIX, quando Shchepkin, o pai do realismo russo, inaugura um trabalho vocal que teve sua continuação em Stanislavski, Grotowski e Eugenio Barba, cada qual sendo influenciado por seu antecessor, numa continuidade de desenvolvimento da prática vocal atoral. O presente trabalho apresenta o trato vocal desses autores em sua ordem cronológica, entendendo o trabalho de um à luz de seu antecessor, num processo que desemboca no trabalho vocal da atriz e do ator ocidental contemporâneo. Este, à luz do conceito de voz enquanto parte do corpo, considera na criação da fala espetacular as variações de timbres, alturas, projeção, espacialidade, ritmos e ressonadores.

PALAVRAS-CHAVE

Voz da atriz e do ator. Desenvolvimento histórico da voz. Voz como extensão do corpo.

ABSTRACT

On the outside of the actor's voice traditionally set up as a monochordic projection, there is the development of the actors vocal potencies that began in the mid-nineteenth century, when Shchepkin, the Russian realism father, inaugurates a vocal work lineage in which Stanislavski, Grotowski and Eugenio Barba are part of, each of them being influenced by their predecessor on a continuous development of the actor and actress vocal practice. This work shows the authors in their historical line-up, process that arrives in the vocal work of the contemporary Western actor and actress. This research, based on the concept of voice as part of the body, consider for the scenic speech the variations of tones, heights, projection, spatiality, rhythms and resonators.

KEYWORDS

Actress and actor's voice. Historical development of the voice. Voice as a body extension.

Apresentação

Neste trabalho, apresentaremos o trabalho vocal de quatro grandes pedagogos teatrais: do ator russo Mikhail Shchepkin (1778 - 1863), do ator e diretor também russo Constantin Stanislavski (1863-1938), do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933 - 1999) e do diretor italiano Eugenio Barba (1936 -). Seus trabalhos estarão apresentados cronologicamente, fazendo sobressaltar suas influências, visto que o desenvolvimento dos precursores serviu de base para aos seguintes.

Shchepkin retrata, em seus escritos da primeira metade do século XIX, como se constituía o trabalho vocal na Rússia (e em toda a Europa, já que seu país seguia a tendência europeia de arte encabeçada pela Inglaterra e França), apresentando a sua própria formação, tradicional, com técnicas rígidas de interpretação. E ainda, como se deu a modificação desta para um modo realista que buscava o encontro com a “verdade cênica”, o que revolucionou um modo de atuação na Rússia, conferindo-lhe o título de “pai do realismo russo”. A escola na qual lecionou e que manteve seus ensinamentos através de seus discípulos, recebeu como aluno Stanislavski, um dos mais importantes nomes do teatro do século XX, especialmente no que se refere ao trabalho da atriz e do ator.

Stanislavski recebe a herança realista de seu antecessor e aprofunda-se nesta através da realização de uma extensa pesquisa sobre a voz, desde sua fisiologia, passando pela constituição sonora dos significantes da língua, até o destrinchar dos significados das palavras, frases e seus contextos. Ali, a verdade pessoal em seus modos de operar, é contemplada.

Na metade do século XX aparece, na Polônia, Grotowski, que, no início de sua formação encontra Stanislavski, a quem tinha grande apreço, realizando inclusive um estudo imersivo de um ano no Teatro de Arte de Moscou. Ele foi um revolucionário das artes teatrais e do trabalho atoral, rompendo com todos os limites de treinamento da atriz e do ator já conhecidos, trazendo para a cena outra perspectiva de trabalho vocal. Apesar de seu treino sobre ressonadores ter ganhado fama internacional, Grotowski, subvertendo a si mesmo, acaba por entender a voz como uma extensão do corpo e extingue o trabalho vocal isolado.

Seu grande discípulo foi Eugenio Barba que, depois de ser seu assistente por três anos, funda seu próprio grupo, o Odin Teatret, atuante ainda hoje. Junto de suas atrizes e atores, Barba coleta todos os treinos de seus antecessores, inclusive nos modos de pesquisa (viagens interculturais, simpósios de pesquisa com mestres das artes cênicas e treinamento voltado para o trabalho da atriz e do ator sobre si mesmos), ampliando os recursos da atuação física-vocal.

Adentrando cada um desses estudiosos, que estão conectados, pode-se entender a evolução do trato vocal do início do século XIX até os dias de hoje,

bem como os traços remanescentes de cada um desses pedagogos na cena teatral contemporânea.

Shchepkin

A atuação e a voz dos atores russos no império de Catarina II, A Grande (1762-1796) sofreu influências da França, e seguiam padrões que eram também usados no teatro inglês. Tratava-se, como enfatiza MEYER (1985), de uma obsessão com a declamação e com os movimentos formalizados.

Segundo os relatos de Shchepkin sobre as atrizes atores do século XVIII (que abarca até o próprio ator russo, com formação e produções predominantemente ocorridas na primeira metade do século XIX), as atrizes e atores davam suas falas, em grande parte, de modo improvisado, com um tom de eloquente declamação, mantendo o artificialismo como recurso cênico. Com um olhar crítico sobre esse período, ele (SHCHEPKIN, 1985, p.218, trad. nossa) afirma que “os atores usavam os estereótipos vocais e modelos gestuais que denotavam emoções generalizadas”. Em outro trecho (SHCHEPKIN, 1985, p.218, trad. nossa) ele esclarece na prática como isto se dava:

A atuação consistia em declamações extremamente distorcidas; palavras eram pronunciadas o mais alto possível e quase todas eram acompanhadas por gestos (...). As palavras “amor”, “paixão” e “traição” eram gritadas o mais alto que o ator podia, mas a expressão facial não era modificada.

A fala, quando longa, apresentando-se como monólogo, exigia que uma atriz ou ator se distanciasse daquela(e) para a(o) qual a fala estava sendo dirigida, a fim de declamá-la ao público, que, de sua parte, convencionalmente aplaudia ao término desta. Assim, a voz não produzia variações, não dialogava com o significado das palavras e, ainda menos com o restante do corpo. Antes de ser uma escolha pessoal, este era um padrão de atuação, exigindo-se das(os) aspirantes da profissão a habilidade de executar tal técnica.

Nas escolas de teatro da época, a atriz (e o ator) buscava encontrar a tonalidade, timbre e altura, ou seja, o “tom” no qual interpretaria a personagem do início ao fim do espetáculo. Havia um esforço em se adquirir uma forma não-

natural de emitir e sustentar uma nota, mantendo os músculos faciais neutros enquanto partes do corpo moviam-se no espaço.

Também Shchepkin vinha desta formação teatral, sendo considerado talentoso por sua destreza em realizar tais recursos de atuação. Isso se deu até a chegada de Príncipe Mershchersky com seus espetáculos à Rússia, fazendo com que se deparasse com uma atuação que fugia das normas vigentes. Segundo Shchepkin (1985, p.219), o Príncipe Mershchersky foi o primeiro na Rússia a falar no palco de forma simples. Seus espetáculos assimilavam-se ao cotidiano, trazendo para a cena um modo corriqueiro de agir e falar. Impressionou-o também a “verdade cênica” de sua atuação. Ao reproduzir tal recurso vocal, o que conseguira passando e repassando tecnicamente o texto, falando-o para si mesmo, durante um longo período, refletiu: “eu não tinha pensado que, para ser natural, tinha que, antes de tudo, falar com a minha própria voz e sentimentos, ao invés de imitar o Príncipe” (SHCHEPKIN, 1985, p.217, trad. nossa).

A partir desse momento, Shchepkin debruça-se sobre a atuação através da observação do próprio corpo cotidiano, rendendo-lhe o título de “pai do realismo russo”. Os seus estudos incluíam variações de ritmo, melodia, tonalidade e altura. A voz naturalista é abordada por Shchepkin em oposição ao artificialismo formal que se empregava nos teatros tradicionais, não significando, entretanto, uma não-composição da voz, ao contrário, ele dizia que “o ator deve certamente estudar como dizer cada fala, sem deixá-la ao acaso” (SHCHPEKIN, 1985, p.197). Juntamente com a fala, as ações também tornaram-se mais realistas, sendo sutis e com maior variação de vocabulário. Outro elemento central para Shchepkin foi a busca pela verdade cênica, que não pode vir senão de modo pessoal, oriunda da realidade ao qual a atriz e o ator estão inseridos e dos valores compartilhados socialmente. O cotidiano, fonte de inspiração de seu trabalho, é tido como o lugar onde o real ocorre, e, nessa mesma lógica, onde a verdade existe. Este tema, na pedagogia de Shchepkin, que trabalhou a vida toda como ator e mais de 40 anos como professor no Teatro de Maly, aparece claramente na carta que escreveu à Shumskey, seu ator, na qual diz:

Volte para si mesmo e ache seus próprios conselhos, sempre mantenha a natureza em foco. Vá dentro da pele de seu personagem para falar, estudar suas ideias particulares (...) então quaisquer que sejam as situações, elas devem ser tiradas da vida. Você não fracassará em descrevê-las verdadeiramente. (SHCHEPKIN, 1985, p.234, trad. nossa):

Estas palavras retiradas de uma carta, escrita por ele no século XIX, remete diretamente às ideias de outro ator, também diretor e pedagogo que marcou a história do teatro ocidental: Constantin Stanislavski.

Stanislavski

Na Rússia, em 1863, ano em que morreu Shchepkin, nascia Stanislavski, herdando os estudos práticos e conceituais de Shchepkin. Esta herança fez-se em níveis práticos principalmente por conta da formação de Stanislavski, conectada ao Teatro Maly, a qual considerou ter sido sua universidade (BENEDETTI, 2004).

Contudo, o ponto de distanciamento de seu mestre estava no desenvolvimento de técnicas de fala atoral distintas da fala cotidiana. Para Stanislavski, os problemas pessoais de fala do ator e da atriz, como gaguejar, e sua forma de se expressar na vida cotidiana, como falar com jargões vulgares, não deveriam fazer parte da cena, já que nesta, tudo torna-se maior do que no contexto cotidiano. Ele cria ser preciso que a atriz e o ator se ausentassem de si, de sua forma natural de expressão, para dar lugar à vida expressiva da personagem:

“No palco é diferente. Lá falamos o texto de outros (...). Além disso, na vida ordinária falamos sobre coisas que realmente vemos e temos em nós mesmos, que realmente existem. No palco temos que falar sobre coisas que não vemos, sentimos e pensamos, não vindos de nós mesmos, mas das pessoas imaginárias de nossas peças.” (STANISLAVSKI, 1975, p.105, trad. nossa)

Stanislavski problematizou dois elementos: as deficiências pessoais de fala e o imaginário enquanto suporte para a expressão vocal. Para sanar as deficiências do ator e da atriz, o diretor-pedagogo russo realizou um trabalho vocal minucioso, que envolvia dicção, canto, entonações, pausas e acentuação das palavras expressivas. Ele considerou ainda, que a voz falada deveria ser tão estudada tanto quanto a voz cantada, atingindo as variações e qualidades desta,

deslocando-a no espaço e também explorando suas especificidades de fala com ruídos, zunidos, sussurros, rugidos, cantos, tons e cores. Abre-se, nesse momento, um repertório atoral extenso em números e em profundidade não exploradas antes no teatro ocidental. Seus estudos percorrem a área da fisiologia da voz, passando por todos os sons nomeados e qualidades vocais, das formas de pronunciar uma única letra à construção de uma complexa frase, com sua musicalidade, palavras expressivas, pausas, alturas, ritmos; da dicção e o aspecto mais formal de cada palavra (o seu significante) ao significado e imagens evocadas por estas, pensando a voz enquanto liberação de emoções. Stanislavski (1985, p.84), esclarece: “Você tem ideia do sentimento interno liberado através do som límpido da letra A? Este som está conectado com certas experiências profundas que procuram fluir e soltar o que está dentro do peito de alguém”. E completa: “sons e sílabas como estas têm vida no palco, mas aquelas que são desprovidas de energia, inanimadas, pronúncias mecânicas como cadáveres, não sugerem a vida e sim o túmulo” (STANISLAVSKI, 1985, p.84).

A ausência de improvisações durante a encenação, que se apresenta através de um grande trabalho de elaboração e seleção durante o processo de criação, pautado na exploração das potencialidades da atriz e do ator, será um dos aspectos mais importantes do seu trabalho. Para Stanislavski, o estudo é realizado de forma prática, com materiais provenientes da atriz e do ator em relação à circunstância e à personagem teatral representada por esta(e). Sobre isso, o pedagogo russo (STANISLAVSKI, 1975, p.79, trad. nossa) apresenta:

Quantas formas diferentes uma frase pode ser cantada, cada vez de uma maneira nova. Quantas variações de significados podem conter! Quantos diferentes tipos de humor! Tente mudar o lugar das pausas e das ênfases e você obterá mais e mais novos significados (...) Iguais aos átomos que formam o universo todo, sons individuais tornam-se palavras, palavras frases, frases pensamentos e de pensamentos são formados cenas, atos e todo o conteúdo de uma grande peça que envolve a trágica vida de um espírito humano.

Há, portanto, uma ampliação do campo de potências vocais, com exercícios que mantêm diálogo com a música, com fisiologia, fonologia e com o texto, e que são tomados, pela primeira vez na história do teatro ocidental, como treinamento específico da atriz e do ator em detrimento das habituais aulas tomadas de empréstimo das cantoras e dos cantores.

Grotowski:

O trabalho vocal desenvolvido na Polônia, pelo diretor do Teatro das 13 Fileiras e que ganhou grande repercussão mundial depois da passagem da metade do século XX, foi pautado no desenvolvimento físico das potencialidades vocais da atriz e do ator através de exercícios diários, praticados por um longo período, elevando no cenário mundial a importância do treinamento atoral. No âmbito vocal, esta era tratada sempre em relação às partes que compõem o corpo. Grotowski (1969), nos primeiros registros do seu trabalho, dizia que primeiro tinha-se as ações físicas, depois a voz, para então, se compor uma cena. Como Stanislavski, a quem Grotowski se refere como discípulo (ainda que não tenha tido contato direto, mas de quem recebeu influências, sendo o diretor russo a imagem ideal de dedicação ao ofício teatral), ele se pauta em estudos fisiológicos da voz pensando-a no espaço do corpo da atriz e do ator e também no espaço cênico, dando ênfase à relação atriz/ator-espectador(a).

No estudo fisiológico, Grotowski (1969) descreve o treinamento de suas atrizes e seus atores e os resultados de suas pesquisas provenientes desta prática, abrangendo estudos de abertura e fechamento da laringe, vários tipos de respiração: acima do tórax, peitoral, abdominal e total (que continha a abdominal e a de acima do tórax), as formas de entrada, retenção e saída de ar, junto com o sistema de mastigação (queixo, lábios, língua, cavidade bucal e musculatura integrante deste sistema, que envolve a face, pescoço e mandíbula) e o posicionamento da coluna vertebral. Um dos pontos que tomaram grande importância no trato com a voz no trabalho de Grotowski foi o dos ressonadores.

Segundo Molik (CAMPO, G.; MOLIK, Z. 2012, p. 105), ator de Grotowski:

A tarefa dos ressonadores fisiológicos é a de amplificar o poder de alcance do som emitido. A sua função é a de comprimir a coluna de ar dentro da parte do corpo em questão – a cabeça, por exemplo, se o ressonador superior estiver sendo utilizado.

Há vários ressonadores citados por ele: o ressonador torácico, o nasal, da laringe, do occipital, e outros utilizados mais inconscientemente: o do maxilar, a do abdômen e a parte central e inferior da coluna.

Apesar do grande trabalho vocal com bases fisiológicas, grande parte de suas pesquisas o levou a entender a voz enquanto um processo individual. Para Grotowski, cada pessoa tem suas características e suas dificuldades, portanto, em cima de cada dificuldade é que se faz necessário trabalhar. Stanislavski também trabalhou sobre as dificuldades do ator e da atriz, porém, enquanto o diretor russo empenhava-se na composição de uma personagem, retirando todas as características da personalidade do universo da atriz ou do ator, Grotowski pensou o trabalho atoral enquanto um processo pessoal, no qual as dificuldades não figuram como deformadores da personagem, mas se constituem enquanto bloqueios ao impedirem o processo de desenvolvimento da própria atriz ou do próprio ator, tendo como referência si mesma(o). O trabalho que ele nomeia como “via negativa” consistia em obstruir tais dificuldades, deixando que as potências atorais fluíssem naturalmente.

Outro aspecto do trabalho vocal de Grotowski é o da eliminação dos conceitos técnicos e fisiológicos da voz. Segundo o autor

(...) muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. (...) se se observa o próprio instrumento vocal enquanto trabalha, nesse momento a laringe se fecha, não totalmente, apenas um pouco, fica como semifechada. Esse semifechamento ao final é rompido na luta por uma voz plena. O resultado: força-se a voz e depois começam-se as dificuldades. (GROTOWSKI, 2010, p.142)

Grotowski (2010) dizia que se deve voltar à respiração simples e instintiva, sendo que o corpo deve reagir à uma ação, seguido da reação vocal. Então, a ação vocal é antes uma reação que acompanha o restante do corpo. Grotowski (1969, p.185, trad. nossa) diz: “Não pense no instrumento vocal em si, não pense em palavras, mas reaja - reaja com o corpo”. Por fim, ele sugere que, ao invés de se pensar no próprio instrumento vocal e de se praticar exercícios vocais, seja estimulado um processo de associação, com criação de imagens através da qual toda a ação vocal seja realizada.

Por meio de certas associações, não intelectuais ou cerebrais, porém simples, no nível do corpo, vocês podem descobrir uma voz-espada, uma voz-tubo, uma voz-funil, a voz está então afiada como uma espada, larga e longa como um tubo, é realmente uma força material. E por fim observei que se querem fazer exercícios vocais, vocês criam somente dificuldades;(...) vocês devem comportar-se como

camponeses que cantam. Quando fazem trabalhos domésticos, deveriam cantar, quando se divertem, deveriam cantar. Devem também brincar com os vários sons; devem procurar como criar espaços diferentes com o seu canto, como criar uma catedral, um corredor, um deserto, uma floresta. Deveriam estender o seu ser através da voz, mas sem qualquer técnica premeditada.

É este conceito de voz que Grotowski desenvolveu ao longo dos anos de trabalho incessante e inquietante junto ao seu grupo: a que precisa ser liberada das barreiras que a impedem de reagir organicamente; no instrumento vocal que se apoia nas reações do corpo para que suas possibilidades de emissão apareçam com força e precisão necessárias; e, no trabalho que é direcionado às associações e imagens, ao invés de exercícios de treinamento vocal em si.

Eugenio Barba

Eugenio Barba funda seu grupo Odin Teatret, em 1964, após passar alguns anos acompanhando o trabalho de Grotowski, com quem seguiria em diálogo por décadas. A prática do diretor polonês seria a base para a formação do grupo de Barba, inclusive no campo do trabalho vocal.

Uma das heranças de Grotowski para o trabalho do Odin Teatret foi a utilização dos ressonadores. Roberta Carreri (2011, p. 163), atriz do Odin, compartilha o treinamento vocal do grupo nos primeiros anos: “Os atores diziam um texto usando diversos ressonadores: occipital, cabeça, máscara, peito, abdome. Imaginar emitir o som partindo dessas diversas partes do corpo coloria suas vozes de maneiras diferentes”. E, completa: “Além dos cinco ressonadores básicos, usávamos também o de nariz e o de garganta. Ambos podiam ser combinados a outros ressonadores: de cabeça, de máscara e de peito” (CARRERI, 2011, p.165).

Porém, o trabalho sobre os ressonadores era realizado de forma indireta, não pela indicação fisiológica, mas pela utilização de imagens provocadoras de associações que estimulavam a produção vocal. Nos exercícios, propostos por Barba, Carreri (2011, p.165) revela:

A tarefa era “pintar”, através das ações vocais, as imagens que o tema provocava em mim.

Um tema podia ser “No Bazar de Instambul”, onde é possível encontrar de tudo: vendedores, jovens, velhos, crianças, mulheres, ladrões,

gente que canta, ri ou chora. Podem existir cães, gatos, pássaros, ratos. Eram as imagens que decidiam a qualidade da minha voz. Não devia pensar tecnicamente em como reproduzir os sons, mas me deixar levar pela fantasia, como em um jogo.

Esse jogo transforma-se em partituras sonoras, ou seja, num material sonoro passível de repetição, visando a sua utilização cênica, que pode se fazer de sons puros (como um assobio, um som de chiado que pede silêncio ou um suspiro), ou justapor-se ao texto, atribuindo à esses, qualidades vocais. Varley (2010, p. 143), atriz do Odin Teatret, apresenta o material sonoro em relação ao trabalho textual:

Crio uma partitura vocal com uma sucessão de pessoas e personagens, imitando as vozes das estações, dos rios e das cascatas. Depois, quando aplico ao texto essa partitura vocal, utilizo diversos fragmentos para as diversas frases. Com os sons de uma jiboia, posso encontrar muitas variações para sussurrar um texto. Um som labial de uma cascata d'água pode se transformar em consoantes que estouram ou são balbuciadas. Um som gutural que imita um porco pode resultar em um texto tragado ou vomitado.

Nesse trabalho com a voz (e com o texto), onde o foco está no que se vê, no que se sente, no que se quer, do que se esconde, ou para quem se fala, há uma abordagem lúdica que faz os sons emergirem enquanto reações às associações imagéticas. Assim, ela invade o espaço, ou limita-se a uma parte dele, pode subir aos céus ou descer às profundezas de um precipício, sussurra um segredo ou grita um crime. A voz torna-se uma ação. Barba (2010, p. 80-81) esclarece:

a voz, tanto em sua componente semântica e lógica, quanto em sua componente sonora, é uma força material, um verdadeiro ato que cria movimento, dirige, dá forma, interrompe. Na realidade podemos falar de ações vocais que provocam uma reação imediata em quem é atingido por ela (...) A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente, inclusive à distância. Como se fosse uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa da ação.

Para dar uma perspectiva prática, citamos o trabalho de Varley (2016), que conduz exercícios envolvendo o corpo como um todo, ou seja, também com o som que este produz: o corpo salta, corre, caminha, para ou marcha. Em conjunto com o corpo, a voz também salta (como quando comemora-se um gol), corre (falando de modo veloz, alto e leve), caminha (esparramando em cada passo uma palavra), para (há o silêncio) ou marcha (a voz que desce, ficando

mais grave, forte e pontuada). Para cada ação, Varley pede uma emissão sonora. “Deixe o corpo decidir o som”, ela indica. Com uma série de exercícios que duram muitas horas, o corpo vai se permitindo a sua integralidade, expressando-se através de todas as suas partes, incluindo a voz. Utilizando-se de estímulos de movimentos, de imagens, de contato com objetos, com parceiros ou com o espaço, os exercícios desenvolvem a extensão vocal, exploram suas caixas de ressonância, alturas, volumes e timbres, pausas, entonações, e, também seus significados semânticos. Há também muito trabalho com a música: a musicalidade inerente às línguas de diversos idiomas (incluindo a língua materna) e também às canções melódicas, que ampliam as possibilidades de se trabalhar na melodia da pronúncia de um texto.

No Odin, as atrizes e os atores mergulham no seu universo pessoal para fazer emergir em seus corpos os sons. Eles são partes de suas vivências, são sons que moram em seus corpos, e que se atualizam no momento de sua emissão, de acordo com seu peso, tamanho, limitações e possibilidades. Não há, nesse treino, uma busca pela capacidade virtuosa de produzir um som (como é possível identificar em cantores que buscam a beleza da emissão das notas), mas pela expansão do vocabulário sonoro da atriz e do ator, na possibilidade de transposição de imagens em sons, no entendimento da voz que age, e, que faz parte do corpo, estando em sincronia com este, podendo, ainda, interferir no espaço, nas outras pessoas em cena, exaltar um texto, ou revelar uma intencionalidade, no subtexto, diversa do próprio texto que se pronuncia, realizando um processo poético de atuação vocal.

Conclusão

A ruptura com uma tradição de atuação vocal introduzida por Shchepkin, através da fala realista no teatro russo, abriu caminhos para a descoberta de potências vocais atorais, numa perspectiva de trabalho pessoal conectado à busca pela “verdade cênica”. Stanislavski desenvolveu o treinamento da atriz e do ator a partir dessa abordagem, colocando elementos como dicção, entonação, pausa, respiração e significação das palavras, num processo sistêmico. Grotowski, perpassando o caminho de seu mestre russo, consegue aprofundar o trabalho vocal em aspectos tais como uso dos ressonadores.

Contudo, sua maior contribuição nesse campo foi a de apontar o trabalho da voz em conjunto com o corpo, fazendo uso dos exercícios fisiológicos a fim de sanar deficiências, ao lugar de imprimir nas atrizes e nos atores habilidades externas. Eugenio Barba solidifica o trabalho da integralidade do corpo, do qual a voz faz parte. Ele a considera um corpo invisível que caminha e realiza ações. Nestas ações, a voz é pessoal, também relaciona-se com seu significado semântico e adentra o campo da extensão física (já que usa todos os recursos que estão no corpo). Ou seja, há em seu trabalho o acúmulo do trato vocal desenvolvido por seus antecessores. Neste panorama, pode-se entender o percurso do trabalho vocal do século XVIII, arraigado no formalismo, até o entendimento do corpo integrado, ou seja, considerando-se a voz como parte do corpo, do século XXI, como um processo contínuo e evolutivo.

REFERÊNCIAS

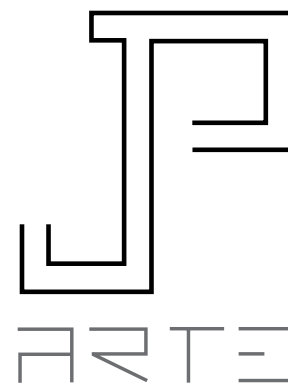
- BARBA, E. *Teatro, Solidão, Ofício e Revolta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Odin Week*. Palestra. Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium, 2009.
- _____. *A Arte Secreta do Ator*. Palestra. Brasília: Tao Filmes, 2013.
- BENEDETTI, J. *Stanislavski: an introduction*. Ed. Routledge, Nova York e Canadá, 2004.
- CAMPO, G.; MOLIK, Z. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – O legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É realizações, 2012.
- CAMPBELL, L. A. The Rise of Theory of Stage Presentation IN: *England during the Eighteenth Century*. PMLA, Vol 32, No. 2. Pp 163-200, New York, 1917.
- GROTOWSKI, J. *Towards a Poor Theatre*. New York: Clarion Book, 1969.
- CARRERI, R. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. Voz, em: *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, São Paulo, Perspectiva, 2010.
- MEYER, R. Nineteenth century Russian theatre and theater practices. IN: MEYER, R. *Translation and critical analysis of the letter of Michail Semyonovich Shchepkin*. 1985. Tese. Faculty of Texas Tech University. Texas, dez. 1985. Arquivo em PDF.
- SHCHPEKIN, M. The memoir of Michail Shchepkin. IN: MEYER, R. *Translation and critical analysis of the letter of Michail Semyonovich Shchepkin*. 1985. Tese. Faculty of Texas Tech University. Texas, dezembro de 1985.
- STANISLAVSKI, C. *Building a Character*. New York: Theatre Arts Book, 1975.
- VARLEY, J. Eco do Silêncio. São Paulo, 2013. *Curso de curta duração*. São Paulo: Cia. Mundu Rodá, 2013.
- _____. *Pedras d'agua: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

Marilyn Clara Nunes

É atriz, professora e pesquisadora. Desde 2012 é colaboradora do Nordisk Teaterlaboratorium. Atualmente cursa o mestrado em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, possuindo graduação em Letras pela Faculdade de Presidente Prudente (2007) e formação técnica em teatro pelo



SENAC (2003). Atuou como professora de teatro em instituições culturais e educacionais. Desde 2008 dedica-se ao estudo prático de treinamento e dramaturgia da atriz e do ator.



MESA 05
METODOLOGIAS / PROCEDIMENTOS /
ESPAÇOS

Thiago Barbosa Alves de Souza
UNESP

FORNICAÇÃO, FÁRMACOS E FUNK1:
UM PARADIGMA EMERGENTE
E A SOCIOLO(R)GIA DE MAFFESOLI

Maria Ilda Trigo
UNICAMP

A PESQUISA EM ARTE E SEUS
MÉTODOS: POR UMA POÉTICA
DOS PORMENORES

Lilian Freitas Vilela
UNESP

HISTÓRIAS DE VIDA EM DANÇA
E FORMAÇÃO ARTÍSTICA

Renata Patrícia da Silva
UNESP

FRESTAS E RACHADURAS:
EXPERIÊNCIAS PARA UM TEATRO
MENOR

Gednilson de Freitas Lima
UNESP

PSICOSE 4.48: ENTRE O SIMBÓLICO
E O DIABÓLICO

FORNICAÇÃO, FÁRMACOS E *FUNK*¹: UM PARADIGMA EMERGENTE E A SOCIOLO(R)GIA DE MAFFESOLI

Thiago Barbosa Alves de Souza
UNESP – thiago89alves@gmail.com

RESUMO

Este artigo possui três partes: a primeira consiste de uma breve análise musical, linguística e intermediária do *funk* intitulado *Ô Xanaína*, do cantor funqueiro *Mc Lan*, publicado em 17 de janeiro de 2017 e que já possui mais de 17 milhões de acessos no YouTube; a segunda parte traz uma análise do contexto social do *funk* a partir das ideias do sociólogo francês Michel Maffesoli (1944); já a terceira e última parte traz uma composição musical e intermediária que toma o *funk* como modelo de processo artístico e estético.

PALAVRAS-CHAVE

Mc Lan. Ô Xanaína. Análise Musical do Funk. Composição Musical de Funk. Etnomusicologia do Funk.

ABSTRACT

This article has three parts: the first one consists of a brief musical analysis, a brief linguistic analysis and a multimedia analysis of the brazilian funk titled Ô Xanaína, composed by Mc Lan, published on January 17, 2017 and that already has more than 17 million of views on YouTube; The second part brings an analysis of the social context of the brazilian funk based on the ideas of the French sociologist Michel Maffesoli (1944); the third and last part brings a musical and multimedia composition that takes brazilian funk as a model of artistic and aesthetic process.

KEYWORDS

Mc Lan. Ô Xanaína. Musical Analysis of Brazilian Funk. Musical Composition of Brazilian Funk. Ethnomusicology of Brazilian Funk.

1. Contexto, texto e música

Nos momentos em que decidimos olhar para estudos sobre o homem e a sociedade no tempo presente, é quase certo que encontraremos análises impactantes, duras e dolorosas sobre a nossa organização social e psíquica. Contudo, às vezes uma abordagem severa é apenas o ancestral olhar condenatório das práticas contemporâneas, confundindo-se com uma visão apocalíptica – para fazermos referência ao livro *Apocalípticos e Integrados* de Umberto Eco –, visão esta que, segundo Sébastien Charles, sempre esteve presente em todos os períodos da história humana:

¹ Estes três substantivos presentes no título (fornicação, fármacos e *funk*) constituem uma alusão ao tríptico já consagrado “sexo, drogas e *rock n’ roll*”.

A condenação do presente é sem dúvida, se analisada da perspectiva do tempo longo da história, a crítica mais comum apresentada pelos escritores, filósofos e poetas, e isso desde épocas imemoriais. Platão já se preocupava com o definhamento dos valores e o surgimento dessa raça de ferro, a dele, que não tinha mais muito em comum com a raça de ouro dos tempos míticos, dotada de todas as virtudes (CHARLES *in* LIPOVETSKY, 2004: p. 13).

Podemos até dizer de um modo menos cuidadoso que, às vezes, um olhar condenatório é sintoma de inadequação ao presente, sinal de idade, talvez. Neste sentido, prevenidos – ou ao menos alertados – dos riscos de um possível olhar recriminatório, buscaremos neste artigo efetuar um estudo do *funk* enquanto fenômeno contemporâneo extremamente popular nas últimas décadas. Para isto, optamos por analisar a música, a letra e o pensamento presentes no *funk O Xanaína* do cantor funqueiro *Mc Lan*. Esta música foi publicada em 10 de janeiro de 2017 no canal *Legenda Funk*² do YouTube no qual músicas do gênero *funk* de diversos *Dj's* e *Mc's* são publicadas diariamente.

Considerando estes dados, cabe fazermos uma breve digressão para olharmos um interessante fenômeno: o YouTube, uma plataforma audio-visual, vem sendo usado como plataforma radiofônica para ouvir música *on-line*, isto é, o canal *Legenda Funk*, assim como muitos outros nos quais a música é o foco, privilegia a música em detrimento da imagem. Via de regra, enquanto a música ocorre cheia de informações e acontecimentos sonoros, a imagem que a acompanha é apenas uma foto do funqueiro, com um fundo estilizado que traz um número de telefone, ou outra forma de contato para solicitação de shows e eventos; em alguns outros casos, a imagem do *funk* que é tocado exibe a letra de sua canção. A seguir, temos a imagem que acompanha a música que será aqui por nós discutida (*O Xanaína*):

² Destacamos que no momento em que este artigo está sendo redigido, o vídeo desta música já possui mais de 17 milhões de acessos.



Figura 1: Captura de tela da imagem que acompanha o vídeo da música *Ô Xanaína* no YouTube. Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5xuDD1Tvsc0>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

Este fato nos leva a concluir que, apesar do momento intermediário que vivemos – resultado dos avanços tecnológicos –, ainda há contextos nos quais cada campo exerce seu predomínio, ou seja, ora a música (ou o elemento auditivo de modo geral) é o aspecto principal, ora a visualidade e, em muitos casos, os dois ao mesmo tempo.

É necessário levar em conta também que a difusão de uma obra musical no YouTube pode ser acessada gratuitamente, o que não ocorre com o *Spotify*, uma das principais plataformas digitais de acesso a conteúdos musicais. Desta forma, o YouTube também se mostra mais acessível às camadas sociais desfavorecidas, das quais a *funk* é fruto.

No que diz respeito aos elementos musicais de *Ô Xanaína*, parece-nos que toda organização dos parâmetros sonoros (altura, duração intensidade e timbre) tem origem na semântica e na prosódia da letra, logo é preciso olharmos este dois

objetos juntos, apesar de podermos abstraí-los. Assim sendo, podemos simplificar toda a letra da seguinte maneira³:

Ô Xanaína (verso este repetido diversas vezes com variação de vogais)
 Xanaína, você não vai encostar hoje no piscinão de Ramos?
 Xanaína, tá querendo sentar na tromba?
 Só quer sentar na “giromba”, Xanaína?
 Xanaína, Xanaína
 Ô Xanaína
 Vem com o boga⁴ na linguiça!
 Ô Xanaína
 Vem rebolando a linguiça!
 Vem, Vem
 Vem cá xaninha
 Vem, vem
 (en)caixa na minha⁵
 Tipo Vavazinho
 Tipo Babão
 Mc Lan novamente

Observamos, logo no primeiro contato, um forte teor obsceno, polemístico e tabuístico típico do *funk*, características presentes na literatura ocidental. Podemos citar como exemplo a obra de Pietro Aretino (1492-1556) – a qual é considerada um dos primeiros exemplos de pornografia⁶ –, bem como a de Marquês de Sade (1740-1814).

Contudo, tal obscenidade é ritmada em um compasso quaternário simples e cantada sobre o *sampler* de um motivo melódico recorrente na escala de Sol Lídio (Sol, Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá#), sendo que a única nota desta escala que é omitida é a nota Mi:

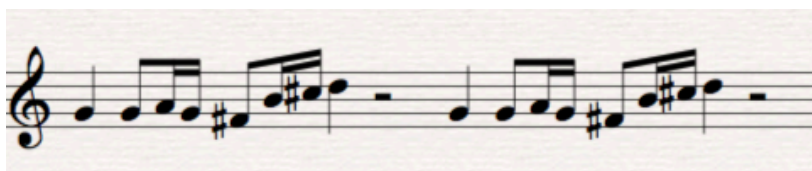


Figura 2: Motivo melódico presente na música Ô Xanaína

³ Como se trata aqui de um tipo de canção extremamente repetitiva, ao escrevermos sua letra, optamos por não gravar as repetições, limitamos-nos, entretanto, a apresentar a primeira aparição das palavras que se repetem.

⁴ A palavra “boga” tem aqui o sentido de ânus.

⁵ Neste verso observamos uma ambiguidade, ou mesmo uma incerteza semântica, pois não nos é claro se significa “com a xana minha” ou “encaixa na minha” em que a sílaba “en” da palavra “encaixa” é omitida.

⁶ A este respeito, cf.: LEITE JÚNIOR, 2006: pp. 45-53.

Já o ritmo é constituído de quatro camadas de instrumentos de percussão sampleados: tímpano, reco-reco e dois triângulos com diferença de altura entre si, um grave e outro agudo. Estes instrumentos executam repetidamente uma frase musical de 4 compassos – nos quais o primeiro e o segundo compasso são idênticos ao terceiro e ao quarto, respectivamente – em que a simplicidade das linhas sugerem uma escuta monofônica, isto é, uma sequência sonora que resulta apenas em uma informação musical, sem sobreposições de frases.



Figura 3: Ostinato rítmico em quatro camadas de instrumentação

Nos primeiros segundos da música, antes de começar o ostinato rítmico, o cantor chama de modo caótico, como que pedindo a máxima atenção, uma suposta mulher de nome “Xanaína”, tal caos nos remete a duas obras vocais pertencentes à chamada vanguarda européia: *Visage* (1961) e *Sequenza III* (1965), ambas as obras do compositor italiano Luciano Berio⁷ (1925-2003). Porém, se nestas obras de Berio as emissões vocais aparentemente caóticas possuem diversas formas e sugerem diferentes emoções, o que predomina em *Ô Xanaína* de *Mc Lan* é a obscenidade e o caráter degenerado. Estes traços são alcançados pela substituição do fonema /ʒ/⁸ do nome próprio “Janaína”, pelo fonema /j/⁹ para se obter o nome propositadamente esdrúxulo “Xanaína”, que traz consigo o morfema “xana” que se refere ao órgão

⁷ Sobre estas obras, ver MENEZES, 1993.

⁸ Esta é a forma de representar isoladamente o fonema que corresponde a letra “j” da palavra “Janaína”. A este respeito, ver o alfabeto fonético internacional (FIORIN, 2012: p. 27).

⁹ Forma de representar o fonema que corresponde a letra “x” no caso da palavra “xenofobia”, por exemplo.

sexual feminino. Temos, assim, um procedimento metafórico baseado na associação paradigmática¹⁰ destas duas palavras (“Janaína” e “Xana”).

A base deste procedimento de substituição do fonema /z/ pelo fonema /j/ é a semelhança, pois ambos os fonemas são consoantes homorgânicas, ou seja, tanto o fonema /z/ quanto o fonema /j/ possuem o mesmo modo e o mesmo ponto de articulação, a única diferença entre eles é que a consoante /z/ é sonora, isto é, tem a participação das cordas vocais para sua emissão, e a consoante /j/ é surda, não tem a presença de sons vocálicos. Assim, temos nesta simples substituição um dos princípios que, segundo Roman Jakobson (1896-1982) – eminente linguista do século XX –, presidem toda construção poética: a metáfora¹¹. Contudo, não temos aqui uma metáfora de conceitos, mas uma metáfora sonora: as sílabas “Jana” do nome “Janaína” tem uma semelhança com a palavra “xana”, palavra esta cara ao contexto linguístico e musical do *funk*.

O procedimento metafórico continua nos momentos em que as palavras “tromba”, “giromba” e “linguiça” são usadas para se referir ao órgão sexual masculino, contudo estas metáforas estão baseadas não na semelhança sonora, mas sim na semelhança imagética dos elementos envolvidos na comparação.

2. Obscenidade, primitivismo e Maffesoli

Todo o contexto linguístico, musical e social do *funk Ô Xanaína* nos remete a um caráter aparentemente bruto, obsceno e primitivo, entretanto, ao olharmos para estas características de modo mais atento, encontraremos os traços daquilo que o sociólogo francês Michel Maffesoli (1944) chama de pós-modernidade: presenteísmo, cultura do gozo, hedonismo, retomada de valores arcaicos, tribalismos, aceitação (trágica) do destino, vitalismo, descrença profunda nas ideias progressistas e declínio de concepções metafísicas.

¹⁰ O adjetivo “paradigmático” se refere às relações associativas entre palavras, de acordo com a visão de Ferdinand de Saussure (1857-1913) fundador da lingüística moderna. Para este autor, as palavras formam grupos através de uma associação mental baseada na semelhança se sua “imagem acústica” ou de seu significado (SAUSSURE, p.145).

¹¹ Para Jakobson as construções poéticas operam sempre através da metáfora (relação de similaridade) e da metonímia (relação de contiguidade), JAKOBSON, 2010: pp. 42-78 e 166.

Tais características do que Maffesoli entende por mentalidade pós-moderna são fruto de uma espécie de decepção nas ideias de um progresso futuro, descrença na razão. Isto faz que os indivíduos, já cansados de uma dinâmica em que há um resguardo no presente para um aproveitamento futuro, olhem e vivam em prol do tempo presente em toda sua intensidade. Por isso, no ato de nos voltarmos para o presente, não pensamos mais na linha do tempo que conduziria a um futuro melhor, pensamos apenas no agora, esquecendo do tempo e gozando cada instante que, por causa deste mesmo gozo e aproveitamento intenso, se eterniza. Nesta concepção de Maffesoli reside a forma mais adequada de entender todas as manifestações dionisíacas que proliferam nas sociedades atuais, manifestações juvenis outrora vistas apenas com moralismos. Não à toa, os títulos dos livros de Maffesoli trazem um caráter lúdico e dionisíaco: *Homo Eroticus*, *A Sombra de Dionísio*, *Nos Tempos das Tribos*, *O Eterno Instante*.

Neste cenário, notamos que tudo aquilo que o *funk* aborda e que pode ser resumido no tríptico “sexo, drogas e ostentação” vai ao encontro desta dionisíaca e pós-moderna cultura do gozo explicada por Maffesoli:

É tão frequente gritar contra o mundo, que falta às vezes saber celebrá-lo. Digo bem “saber”, já que não é fácil apreciar o que é. Isto requer coragem, também saúde, que não têm, naturalmente, aqueles que se entregam à miséria e depreciam existência, os desmancha-prazeres e outros intelectuais especialistas do lamento (MAFFESOLI, 2005a: p.11).

Ainda sobre esta celebração infinita e a cultura do gozo assídua na pós-modernidade, Sonia Murrach ao abordar o livro *O Instante Eterno* de Maffesoli é categórica:

A “atração apaixonada” é a categoria chave para definir o espírito da pós-modernidade. Ela aparece com mais evidência nas tribos das novas gerações, mas afeta idosos e adultos, expressando-se na busca da eterna juventude, no culto ao corpo, no modo de vestir, de falar, de pensar. O homem maduro – senhor de si e da natureza, durante a modernidade – foi substituído pela criança eterna e brincalhona. Daí a pergunta do autor: “Não é possível imaginar que, em lugar do trabalho, com seu aspecto crucificador, o lúdico, com sua dimensão criativa, seja o novo paradigma cultural?” (MARRACH, 2006: p.134).

3. Descrição de trabalho artístico: metabolizando a linguagem do *funk*

Toda a reflexão anterior nos motivou a elaborar uma composição musical, linguística e intermediária (considerando que o videoclipe desta composição está em fase de produção) aos moldes do caráter lúdico e dionisíaco do *funk* *Ô Xanaína*: letra simples, pequenos materiais musicais que muito se repetem e presença de conteúdo polemístico e tabuístico. A composição foi então pré-concebida para o grupo Parágrafo D, grupo musical performático vinculado ao grupo de pesquisa Artemídia e Videoclipe, coordenado pelo professor do Instituto de Artes da UNESP Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira e que conta com a participação de alunos da graduação e da pós-graduação desta instituição.

Assim, foi elaborada a composição de nome *Roacutan*¹², que se trata de um *funk*, porém com a típica formação do *Rock*: guitarra distorcida, bateria, contrabaixo elétrico e voz¹³. A ideia de se fazer um *funk* com esta formação constitui já um processo composicional de explicitar a similaridade destes dois gêneros, no que diz respeito ao aspecto dionisíaco, através da própria formação instrumental.

Roacutan

♩ = 80

Voz (baixo)

eu que - ro fi - car bo - ni - tin - ho

Guitarra Distorcida

Bateria



¹² "Roacutan" é o nome de uma marca de medicamentos que comercializa a isotretinoína, medicamento usado principalmente no tratamento da acne. Trata-se de um medicamento que deve ser usado com muita cautela, pois traz efeitos colaterais e seu uso durante a gravidez é terminantemente proibido (ISOTRETINOÍNA, 2015).

¹³ Na pauta musical que será exibida, optamos por não grafar a linha do contrabaixo, pois este executará exatamente a mesma linha do canto, a única diferença é que o contrabaixo é transpositor de oitava, isto é, suas notas soam uma oitava abaixo do que são escritas.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: V. baixo (Bass), Guit. Dist. (Distorted Guitar), and Bateria (Drums).
System 1:
 - **V. baixo:** Bass line with lyrics: "e, eu que-ro fi-car bem doi-dão ro-a-cu-tan com co-ca-ína".
 - **Guit. Dist.:** Chordal accompaniment with triplets.
 - **Bateria:** Drum pattern with hi-hats and snare.
System 2:
 - **V. baixo:** Bass line with lyrics: "Ha!!! ro-a-cu tan com co-ca-ína Ha!!!".
 - **Guit. Dist.:** Chordal accompaniment with triplets.
 - **Bateria:** Drum pattern with hi-hats and snare.
 The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like '7' (likely a typo for 'f' or 'ff').

Figura 4: Figura 4: Partitura de *Roacutan* (apenas 6 compassos que se repetem 4 vezes).

A partitura de *Roacutan* traz apenas 6 compassos de nova informação que são repetidos 4 vezes até chegar ao fim. A simplicidade musical aqui é tão evidente que podemos sintetizar toda a composição em apenas dois elementos: uma linha melódica (executada pelo canto e preenchida pelo contrabaixo e pela guitarra distorcida com quintas e oitavas justas) e o ritmo do *funk* na bateria, ritmo este que é repetido pela bateria em um ostinato de apenas 2 compassos, exatamente como o *funk Ô Xanaína*; já a melodia é construída com base na escala do modo eólio sobre a nota Mi (Mi, Fá#, Sol, Lá, Si, Dó, Ré).

A letra acompanha esta simplicidade musical com a ausência de rimas e a expressão de uma ideia de modo categórico e agressivo:

*Eu quero ficar bonitinho
E eu quero ficar bem doidão
Eu quero ficar bonitinho
E eu quero ficar bem doidão
Roacutan com cocaína, hah!!!
Roacutan com cocaína, hah!!!*

A marca polêmica deste *funk* não é de índole sexual como em *Ô Xanaína*, mas sim aborda o complexo tema das drogas, tão presente em um tipo de *funk* denominado por “proibidão”¹⁴. Contudo, no caso da música *Roacutan*, há uma dialética entre as drogas lícitas (representadas aqui pelo medicamento “Roacutan”) e drogas ilícitas (representadas pela cocaína). Estas drogas foram postas como antítese na letra, mas têm em comum o fato de serem nocivas a saúde. Também, representam o hedonismo abordado por Maffesoli no que diz respeito à busca pela satisfação: uma satisfação da vaidade representada pelo Roacutan, medicamento destinado a eliminar acnes, e a satisfação psico-fisiológica pelo consumo da cocaína. A sugestão de consumir as duas substâncias no verso “Roacutan com cocaína” simboliza o profundo presenteísmo, um tanto patológico, descrito por Maffesoli, uma total ausência de preocupação com problemas e mesmo soluções futuras, típico sintoma da pós-modernidade descrita pelo sociólogo francês.

4. Considerações finais

¹⁴ Cf.: PALOMBINI, 2017.

Buscamos neste artigo abordar o fenômeno *funk* como um paradigma emergente de expressão artística em todos os campos (musical, visual, intermediário, linguístico e social), ao mesmo tempo que encontramos em suas realizações práticas os exemplos de comportamentos pós-modernos analisados na teoria pelo sociólogo francês Michel Maffesoli. Buscamos também extrair deste novo modelo de expressão estética uma referência de procedimentos artístico, considerando que o aspecto aparentemente bruto e primitivo da linguagem do *funk* pode ser, contraditoriamente, algo rico em sua simplicidade.

REFERÊNCIAS

- FIORIN, José Luiz et al. *Introdução à Linguística II: princípios de análise*. 5. Ed. 1 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein. 22.ed. São Paulo: Editora Pensamento- Cultrix LTDA. 2010.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das Maravilhas e Prodígios Sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. 1. Ed. São Paulo: Editora Barcarrola, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *El Instante Eterno: el retorno de lo trágico em las sociedades posmodernas*. Tradução: Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2005a.
- _____, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução: Maria Lourdes Menezes e Débora de Barros Castro 4. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____, Michel. *A Sombra de Dionísio*. Tradução: Rogério de Almeida e Alexandre Dias. 1. Ed. São Paulo: Zouk, 2005b.
- _____, Michel. *Homo Eroticus: Comunhões emocionais*. Tradução: Abner Chiquieri. 1. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- MENEZES, Flo. Flo. *Un Essai Sur la Composition Électronique Visage de Luciano Berio*. Modena: Mucchi Editore, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad.: Antônio Chellini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 11. ed. São Paulo: Editora Cultrix, (?).
- Artigo em Periódico**
- MARRACH, Sonia. *O Instante Eterno*. Educação em Revista, UNESP – Marília, v.7, n.1/2, p. 133-136, 2006.
- Trabalhos publicados online**
- PALOMBINI, Carlos. *Funk Proibido* In: AVRITZER, L.; BIGNOTTO, N.; FILGUEIRAS, F.; GUIMARÃES, J. e STARLING, H. (Org.). *Dimensões políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Record, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido_e-book_>. Acesso em 23 de junho de 2017.
- Bula de remédio**

ISOTRETINOÍNA. Comercializado por Valeant Farmacêutica do Brasil Ltda. Local: Alameda Capovilla, 109, Indaiatuba: São Paulo. Data da fabricação: jun 2015. Bula de remédio.

- Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico:

YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5xuDD1Tvsc0>>. *O Xanaina (Prod. Lan RW e TH Detona)*, Acesso em: 25 jun. 2017. Dur: 2m57s.

Thiago Barbosa Alves de Souza

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP, bacharel em Composição Musical também por esta instituição. Foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq durante dois anos (2013-2015), com pesquisa sobre as relações entre a linguística de Roman Jakobson e a análise musical e também possui formação técnica em Música pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

A PESQUISA EM ARTE E SEUS MÉTODOS: POR UMA POÉTICA DOS PORMENORES

Maria Ilda Trigo
Mestranda em Artes no Instituto de Artes da Unicamp – ildatrigo@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo proponho uma estratégia de abordagem para a pesquisa em arte, considerando os pormenores, aqui entendidos como os detalhes do processo criativo. Para isso, tomo como ponto de partida certa concepção de ciência e de pesquisa que leva em conta a complexidade da construção do conhecimento e compreende o método como instrumento para se enfrentar essa complexidade.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa em arte, método, complexidade, poéticas visuais, pormenores.

ABSTRACT

This paper proposes an strategy for art research that considers the details of the creative process. The starting point of the article is a conception of science and research that takes into account the complexity of knowledge construction and understands the method as instrument to face this complexity.

KEYWORDS

Art research, method, complexity, visual poetics, details.

INTRODUÇÃO

Qual o papel da pesquisa em arte¹ – bem como do artista-teórico – na universidade, originalmente concebida como espaço privilegiado de um saber estritamente racional?

A resposta a essa pergunta não é fácil e tem suscitado diferentes posicionamentos – por vezes bastante polarizados² –, os quais devem ser considerados por todo aquele que se propõe a realizar, no âmbito acadêmico, uma

¹ Utilizo o termo “pesquisa em arte” no sentido dado por Silvio Zamboni, como “trabalho de pesquisa em criação artística empreendido por artistas” na universidade (ZAMBONI, 2001, p. 6). Já o termo “artista-teórico” será usado para referir-se àquele que desenvolve uma pesquisa em arte, segundo terminologia de Julio Plaza (PLAZA, 2003, p.46).

² Alguns acreditam que o fazer artístico seja por si só conhecimento suficiente e não precisaria ser traduzido por nenhum outro código, como o escrito. Outros defendem que as artes devem se submeter estritamente aos códigos e formatos já validados pela academia, não aceitando qualquer inovação como resultado final da pesquisa, principalmente em relação ao texto. Particularmente, posiciono-me num meio-termo, defendendo a necessidade de criação artística durante a pesquisa e, ao mesmo tempo, a importância da escrita não apenas para a adequação aos padrões acadêmicos, mas, principalmente, pela contribuição que ela pode dar ao próprio fazer artístico.

pesquisa cujo objeto seja sua produção artística. Em que medida uma proposta de pesquisa em arte pode apresentar caminhos em meio às muitas discussões que se travam em torno do tema?

Embora as ciências, mesmo aquelas mais tradicionais, estejam passando, há algum tempo, por um intenso processo de revisão e de quebra de paradigmas³, ainda hoje se questiona em que medida o fazer artístico pode participar do fazer acadêmico e com ele contribuir. É como se ambas – arte e ciência – tivessem suas especificidades irreconciliáveis: a da arte, a expressão livre das amarras racionais; a da ciência, a racionalização extrema.

Para superar essa dicotomia, é preciso lembrar que o mito de uma ciência puramente racional há tempos tem sido questionado. Arte e ciência têm sido consideradas “formas complementares do conhecimento” (ZAMBONI, 2001, p.21) por muitos pensadores que apontam para a presença, no fazer científico, de atividades tidas como subjetivas e imprecisas – e, para alguns, caracteristicamente artísticas. Para eles, ciência é atividade criativa que se vale também da intuição e da subjetividade. Entre a ciência e a arte haveria, portanto, para além das diferenças, muitas aproximações possíveis⁴.

Superada a impressão de que a natureza da arte seria empecilho para a presença de artistas na academia, resta pensar que formato a pesquisa em arte poderia ou deveria ter. E que contribuições ela poderia dar, tanto para a pesquisa acadêmica, quanto para a própria arte.

Sem pretender aprofundar-me na discussão, limito-me a apresentar uma ideia de pesquisa em arte que considero ser adequada não apenas por colocar-se como um meio-termo entre concepções extremadas, mas também por ter uma ampla aceitação junto às universidades e às agências de fomento. Consiste na realização, durante a pesquisa, de uma obra artística e da concomitante elaboração de um texto – no caso, a dissertação – de caráter reflexivo e conceitual (ZAMBONI, 2001, pp. 7 e 61).

³ Cf. BACHELARD (1977), MOLES (2010) e MORIN (2005).

⁴ Sobre isso, afirma Rita Paiva ao tratar do universo bachelardiano: “Seja na arte ou na ciência o que se explicita é a configuração de algo antes irreal.” (PAIVA, 1997, p. 118) Para Julio Plaza, “[...] na origem do ato criador o cientista não se diferencia do artista, apenas trabalham materiais diferentes do Universo” (PLAZA, 2003, p. 40).

A meu ver, essa proposta abarca, a um só tempo, as necessidades da criação artística sem desprezar os métodos característicos da pesquisa científica.

A PESQUISA⁵: QUESTÃO DE MÉTODOS

“Certos corpos químicos criados pelo homem possuem a mesma realidade que a Eneida ou a Divina Comédia.” (BACHELARD apud. PAIVA, 1996, p. 120) A afirmação de Gaston Bachelard sintetiza uma ideia bastante corrente entre aqueles que, na contemporaneidade, dedicam-se a pensar a ciência. Para ele, “o espírito científico é essencialmente uma retificação do saber, um alargamento dos quadros do conhecimento” (BACHELARD, 1978, p. 176).

Pensada dessa forma, a pesquisa científica – assim como seus modos de operar – não pode ser compreendida como um saber fechado. Como tudo o que é humano, reinventa-se todo o tempo e, assumindo-se em seu estado de inacabamento, deve flertar com uma razão aberta⁶, ou seja, uma razão que considere a complexidade de que se constitui fundamentalmente o conhecimento (MORIN, 2005, p.168).

A uma ciência como essa, concebida como racionalismo aberto (BACHELARD, 1978, p. 177), não poderia corresponder um método fechado, dado, imutável. Se a própria ciência é mutante (Ibidem), natural que seus procedimentos também o sejam. Assim, a cada nova pesquisa é preciso repensar o método, devendo esse “[...] ser elaborado com esforço e risco” (MORIN, 2005, p. 140).

Colocado dessa forma, o método não pode ser entendido como um conjunto de receitas, pois que se constitui em possibilidade de participação cognitiva do sujeito. Ele exige “[...] estratégia, iniciativa, invenção e arte” (Idem, p. 335).

Mais do que adotar um método, pesquisar – em ciência ou em arte – significa cercar-se de métodos que possibilitem a construção de um caminho possível. Um percurso, que é o que pretendo apresentar a partir de agora.

CAMINHO PERCORRIDO

⁵ Utilizo o termo pesquisa aqui para me referir tanto à pesquisa científica, de um modo geral, quanto especificamente à pesquisa em arte.

⁶ Sobre o racionalismo aberto, afirma Bachelard: “É um estado de surpresa efetiva diante das sugestões do pensamento teórico.” (BACHELARD, 1978, p. 177)

Desde 2005, ano da realização do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Artes Plásticas⁷, dei início a uma pesquisa com meu arquivo de fotografias de família.

Embora naquele momento o trabalho estivesse marcado ainda por certa ingenuidade em relação ao arquivo e a suas potencialidades poéticas, nele já se revelavam algumas questões que continuariam fundantes em minha pesquisa. Uma delas, a que agora analiso, é o interesse por “pedaços” das fotografias.

O fato é que apenas muito raramente utilizava as imagens integralmente, preferindo recortá-las no photoshop, buscando nela novos ângulos, deslocando o olhar do elemento central da imagem original, para elementos secundários.

É o que se pode ver na imagem a seguir, serigrafia pertencente à série *E você não estava lá* (2005).



Fig. 1: Maria Ilda Trigo, *E você não estava lá – 6*, 2005, serigrafia, 29 cm x 19 cm.
Fonte: arquivo pessoal.

Cada uma das serigrafias da série consiste na sobreposição de duas imagens diferentes, ambas apropriadas: o recorte de uma fotografia de meu acervo e um desenho feito por ou para uma criança. O conceito do trabalho residia na

⁷ Realizada na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP).

busca por imagens da infância que pudessem dar pistas da construção de afetividade.

O recorte de detalhes da imagem, que nesse momento não era sistemático, passou a se constituir em gesto recorrente em minha produção. Esse procedimento tornou-se mais radical no trabalho *Quero ver você de perto* (2005), composto por 92 imagens impressas sobre papel fotográfico e montadas em monóculos de plástico, que podiam ser livremente manipulados pelos espectadores.

As imagens, que simulavam *slides* comercializados como souvenirs de férias e viagens, correspondiam a pequenos recortes feitos na fotografia original, muito menores do que aqueles realizados para as serigrafias.

A seguir, reproduzo algumas das imagens que compunham o trabalho.



Fig. 2: Maria Ilda Trigo, *Quero ver você de perto*, 2005, fotografia, 1,7 cm x 2,35 (cada imagem).
Fonte: arquivo pessoal.

A ideia era aproximar o espectador dos mínimos detalhes da cena fotografada, que em geral passam despercebidos e, para mim, estavam cheios de poesia. Era como se eu estivesse entrando na “vida íntima das imagens” (LISSOVSKI, 2011, p. 12), desnudando-as. Trazendo para perto o que estava esquecido, o que passava despercebido.

Mais adiante, durante a especialização em Fotografia⁸, propus-me a uma experiência mais consciente com o mesmo arquivo: um exercício de imersão que propiciasse – a mim e a ele – o tempo necessário para que pudéssemos nos “comunicar”. O resultado desse contato foi uma experiência intensa, em que os recortes novamente se faziam presentes. Dessa vez o foco de meu olhar foram os

⁸ Curso realizado na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP-SP), entre 2013 e 2015.

rostos presentes, como detalhes, naquelas fotografias, como se pode notar nas imagens que seguem, pertencentes ao projeto⁹.



Fig. 3: Maria Ilda Trigo, *Quero ver você de perto*, work in progress, fotografia, tamanhos variáveis, 2016. Fonte: arquivo pessoal.

Diante deste percurso, é natural que no projeto que agora realizo, no mestrado, os recortes de detalhes também estejam presentes. Só que, dessa vez, não se trata mais de detalhes de imagens, apenas, mas de uma sobreposição de recortes de diferentes naturezas: de fotografias do arquivo (1), de trechos de canções produzidas na mesma época¹⁰ das imagens presentes na instalação (2), de um excerto de conto de Clarice Lispector (LISPECTOR, 1996, p. 15-18), relido em forma de vídeo (3), de escritos presentes no arquivo de fotografias (4), conforme se vê no croqui.

⁹ *Quero ver você de perto* é um *work in progress*. Constitui-se numa espécie de *corpus*, um conjunto de imagens recortadas das fotografias originais, depois de digitalizadas e fotografadas a partir da tela. Esse corpus dará origem a uma série de desdobramentos, ou seja, constituir-se-á em fonte para várias proposições. Cf. TRIGO, Maria Ilda. *Itinerário_02*. Revista *Stadium*, n. 36, 2016, p. 136. Disponível em: < <http://www.stadium.iar.unicamp.br/38/08/index.html> >. Acesso em: 19-jun-2017.

¹⁰ Estão sendo escolhidos trechos de canções produzidas entre as décadas de 1960 a 1980, todas delas amplamente divulgadas pelos meios de comunicação massivos.

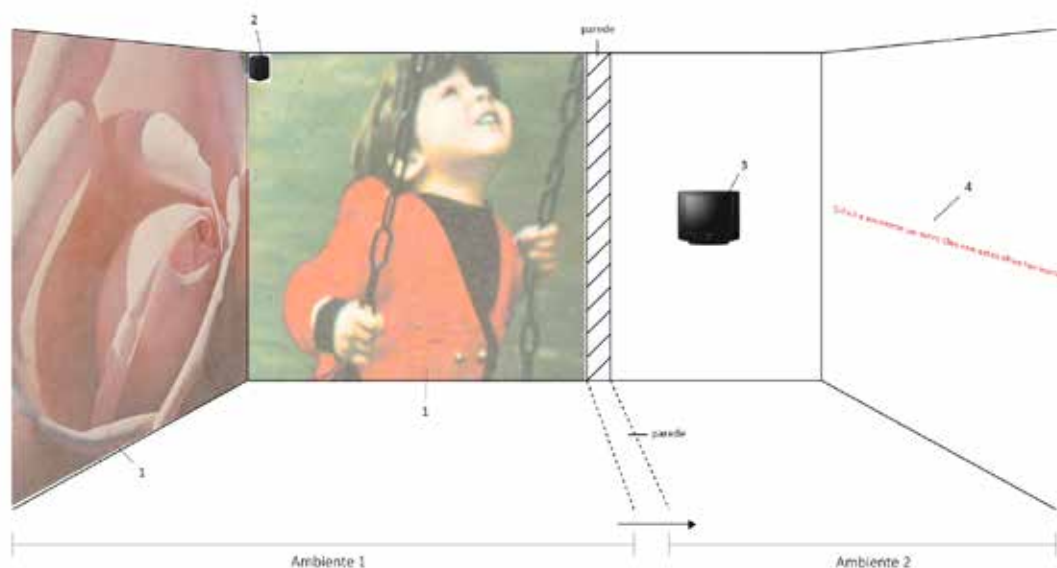


Fig. 4: Maria Ilda Trigo, *Tua pele, tuas palavras*, 2016, projeto de instalação composta por projeções de imagens e textos, áudio e vídeo (croqui do projeto). Fonte: arquivo pessoal.

A instalação é pensada como uma coletânea de fragmentos, recortes. Aproprio-me dos objetos¹¹ recortando-os; nunca me interesse por sua integridade. As razões que me levam a isso e os significados deste modo de operar são muitos, envolvendo aspectos formais e conceituais. Detenho-me aqui a apontar significados possíveis para a abordagem de um objeto pelos detalhes, e não pelo todo.

Muitos autores ressaltam a importância dos detalhes como forma de contato com um mundo tornado opaco pelo excesso de informação. Jacques Rancière compara o artista ao arqueólogo, em sua tarefa de devolver “aos detalhes insignificantes do mundo sua dupla potência, poética e significativa” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Já Aby Warburg, pensador que operou “[...] com frequência em ‘termos’ de detalhes [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410), afirmava que “o bom Deus mora no detalhe” (WARBURG apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 410). Com isso, chamava atenção para o fato de que a “verdade [está] encerrada em tudo, até na coisa mais humilde.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 411)

A meu ver, a verdade – entendida aqui como reconhecimento possível, e não como conhecimento absoluto – está principalmente nos detalhes, que,

¹¹ Entendidos, aqui, como objetos culturais. Cf. BOURRIAUD, 2009.

destacados de seu entorno, descontextualizados, apresentam-se como um enigma a ser decifrado, como uma singularidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 411).

Mas, se a obsessão pelo detalhe tornou-se uma constante em minha poética, seria o caso de me perguntar se esse procedimento também poderia se constituir em método para a reflexão sobre a obra que realizo.

Por uma poética dos pormenores

À primeira vista, os detalhes parecem interessar mais a um artista – acostumado a distrair-se com aquilo que é desimportante – do que a um cientista. Mas essa é apenas uma impressão.

No livro *A criação científica*, Abraham Moles apresenta uma classificação de métodos aberta, “por definição lacunar” (MOLES, 2010, p. 70), que inclui, dentre os “processos” (Idem, p. 67) de pesquisa científica o método dos pormenores (Idem, p. 93). Segundo o autor, trata-se de um modo de operar essencialmente criativo, que exige do pesquisador gratuidade e disponibilidade total (Idem, p. 94).

Para Moles, operar com pormenores, ou detalhes, consiste em “[...] dedicar-se sistematicamente a ‘recuperar’ – a por em evidência – ‘fenômenos’ nesta desordem de pequenos mistérios [...]” em que se constitui a pesquisa, ou o processo criativo em geral (MOLES, 2010, p. 95).

Mas, no caso da pesquisa em arte, como os detalhes se manifestam? Como constituir uma abordagem pelos pormenores?

Nesse ponto, toco numa questão há muito discutida: os registros de processo. Não seriam eles uma preciosa via para se entrar em contato com os “pequenos mistérios” que constituem o fazer-pensar em arte?

No centro do processo: fazer e registros do fazer

Voltemos ao papel do artista-teórico na universidade. De que lugar privilegiado ele fala e como esse lugar pode se constituir em conhecimento universal?

Muitos defendem que o lugar do artista é o meio, o processo. E o artista-teórico, ao mesmo tempo “agente e testemunha do ato criador” (SALLES, 1998, p.

43), não poderia se furtar a compartilhar, a transformar em conhecimento a experiência desse processo (Cf. BRITES e TESSLER, 2010).

Sem posicionar-me contra ou a favor de um modo específico de fazer, pois acredito que o artista deve poder optar entre diferentes métodos, de acordo com as necessidades de sua pesquisa, o olhar genético (SALLES, 1998, p. 19) tem se mostrado muito fecundo em meu processo. Lugar de fala privilegiado do artista, certamente o processo de formação da obra não pode ser desconsiderado e – mais do que isso – nele pode estar a chave para uma maior compreensão de sua poética.

A produção de documentos de processo e seu posterior resgate permitem justamente o contato com os detalhes, as filigranas do processo que, sem os registros, acabariam por perder-se. Nesses registros, estão os “embriões [que esperam para ser] ampliados” (SALLES, 2006, p. 127). Lá estão as pegadas, os vestígios, os rastros deixados pelo artista (SALLES, 1998, p. 14-19), sujeito de uma prática composta pelo acúmulo de pequenos “gestos formativos” (Cf. Pareyson, 2001).

Os registros possibilitam, portanto, o visionamento do “longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas e aproximações” (SALLES, 1998, p. 25) em que se constitui não apenas o fazer artístico, mas o processo de pesquisa conforme concebido neste artigo. No caso específico de minha prática, eles têm me permitido perceber as reincidências, as persistências, as obsessões temáticas e formais de maneira muito contundente, conforme se vê na figura a seguir, reprodução de uma página de meu diário de processo. Nela constata-se uma tentativa de compreensão de minha obsessão pelo pequeno e seus significados poéticos.

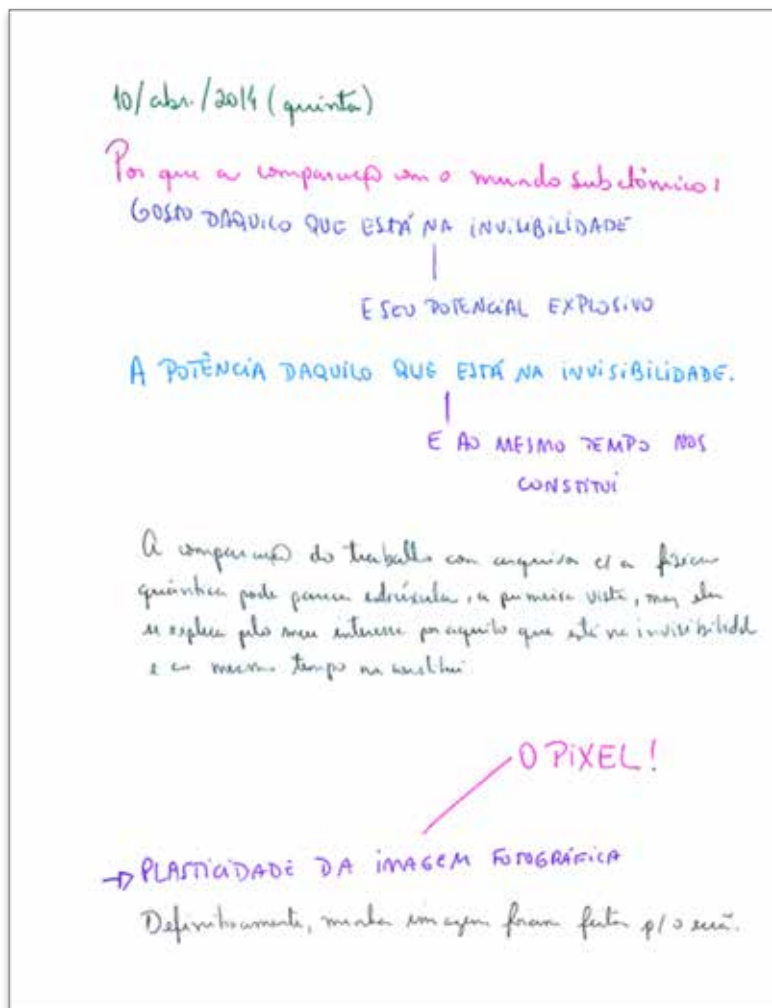


Fig. 5: Maria Ilda Trigo, *Diário de processo 1*, 2014. Fonte: arquivo pessoal.

Fazendo uma analogia com meu processo criativo, concebo os cadernos e diários de processo como “álbuns” que guardam “instantâneos” do momento da criação. Cada uma das suas páginas corresponderia a um desses instantâneos, dentro dos quais repousam detalhes, pormenores do processo criativo, que serão recortados, ampliados, acordados de seu sono de gaveta para mostrar-se como singularidades prenes de significados, dos quais tentarei me aproximar.

Considerações finais

Toda proposta de pesquisa em arte constitui-se em possibilidade de pensar a pesquisa e seus métodos, sempre considerando uma razão aberta. Especificamente no caso da pesquisa que realizo atualmente, proponho o resgate de detalhes dos registros de processo, colocando-os em tensão produtiva com os demais conteúdos formais e conceituais que serão abordados.

Não falo aqui de realizar uma crítica genética no sentido estrito, com os registros como objeto central da pesquisa. Defendo, sim, sua utilização como uma das expressões de uma poética que considera os pormenores. Serão mais uma ferramenta, entre outras, que permitirá a aproximação em relação ao objeto de estudo. Serão, principalmente, uma porta de acesso a questões que, sem eles, certamente passariam despercebidas.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico* (Coleção *Os pensadores*). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

LISSOVSKY, Mauricio. "Dez proposições acerca do futuro da fotografia (e dos fotógrafos do futuro)". In: Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP, n. 23, 2011, p. 12.

MOLES, Abraham A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. *Uma inserção no universo bachelardiano: o alargamento da imaginação e a obsolescência do objetivismo na ciência contemporânea e na sociologia*. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Doi: 10.11606/D.8.1997.tde-25092003-171416. Acesso em: 2016-12-10.

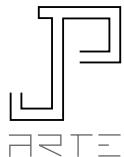
PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

TRIGO, Maria Ilda. *Itinerário_02*. Revista *Studium*, n. 36, 2016, p. 136. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/38/08/index.html>>. Acesso em: 19-jun-2017.



Maria Ilda Trigo

Mestranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNICAMP (ingresso em agosto de 2016). Especialista em Fotografia pela Fundação Armando Alvares Penteado (2015) e bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição (2005). Dedicar-se à pesquisa em arte, com ênfase nos arquivos fotográficos e no trânsito entre a fotografia e outros meios.

HISTÓRIAS DE VIDA EM DANÇA E FORMAÇÃO ARTÍSTICA

Universidade Estadual de São Paulo- UNESP
Lilian Freitas Vilela
lilianfvilela@gmail.com

RESUMO

Vivemos imersos em narrativas sobre pessoas e acontecimentos, e este texto mostra a relevância de pesquisas biográficas na formação do artista como modo de interpretar o presente ao ressignificar o passado. Trata-se de uma rememoração de processos vividos no doutorado com abordagem de pesquisa em História de vida artística da bailarina Denise Stutz, com recorte nas memórias sobre o espetáculo *Maria, Maria (1976)*, marco da dança cênica no Brasil, com as reverberações deste tempo na vida da artista-pesquisadora, sujeito ativo na pesquisa pelo contínuo processo de autoconhecimento com referências estéticas brasileiras em posicionamento feminista e pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE

História de vida. Dança. Formação artística.

ABSTRACT

We live immersed in narratives about people and events, and this text shows the relevance of biographical research in the formation of the artist as a way of interpreting the present by re-meaning the past. It is a remembrance of processes lived in the doctorate degree with a research approach in History of artistic life of the dancer Denise Stutz, with a cut in the memories about the performance Maria, Maria (1976), a landmark of the scenic dance in Brazil, with the reverberations of this Time in the life of the artist-researcher, active person in the research by the continuous process of self-knowledge with Brazilian aesthetic references in feminist and postcolonial support.

KEYWORDS

History of life. Dance. Artistic formation.

Quando criança gostava de escutar as histórias narradas por minha avó Helena, histórias vindas de seu imaginário de mulher goiana. Reparei, desde então, que o interesse em conhecer histórias se estendia da infância, abrangia outras gerações e lugares diferentes por onde morei e passei. Interessada nesta relação gerada entre as pessoas, ao redor de fatos imaginados ou revividos pela memória, muitas vezes me perguntei sobre o momento em que os seres humanos começaram a contar histórias uns para os outros, e se esta característica seria própria da cultura humana.

Ao ler o historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), conheci sua hipótese sobre a origem da narração: iniciada na pré-história e nascida numa sociedade de caçadores. Estes caçadores ordenavam os fatos em uma sequência narrativa para os outros a fim de transmitir um evento que estes não haviam testemunhado diretamente. Com o trabalho de Ginzburg pude perceber a importância da narrativa para a humanidade, ao saber que ela persiste em hábitos de diferentes culturas e abarca nossa capacidade e desejo de falarmos sobre eventos passados, e criar memórias com fatos e experiências vividas.

Essa produção da memória foi (e é) fundamental para o aprendizado individual e coletivo, pois trata de um acervo de referências para a interpretação do presente e para a antecipação de futuros possíveis. A narração de memórias contribui para a orientação individual no mundo ao informar sobre pessoas, lugares e coisas, influenciando crenças e comportamentos (BOYD, 2009).

Desde a pré-história até a atualidade, vivemos imersos em narrativas sobre pessoas e acontecimentos, e há muitos anos na existência humana, a dança, a narrativa e a ficção caminham juntas. Como desde antes de tornar-me pesquisadora acadêmica já apreciava esta área, resolvi enveredar por este campo em meu doutorado¹, unindo dança, narrativas e ficção de si, ao construir um trabalho unindo estes elementos a partir do relato de história de vida artística² da bailarina Denise Stutz³.

¹ Doutorado intitulado: Uma vida em Dança: Movimentos e percursos de Denise Stutz, orientado pela profa. Dra. Márcia Strazzacappa, finalizado em 2010, e realizado no Grupo Laborarte- Laboratório de Corpo, Arte e Educação na UNICAMP.

² As narrativas de histórias de vida são fontes da biografia, gênero literário estabelecido em finais do século XVIII, muito difundido no campo das artes em geral.

³ Denise Stutz dançou no Grupo Corpo, na Lia Rodrigues Cia de danças, atuou no Coletivo Improviso, na Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades, em trabalhos colaborativos, parcerias e criou solos de dança. Com uma vida dedicada à dança, desde a década de 1970 até os dias atuais, mostra em seu

Busquei uma maneira de poder criar com os dados, de aprender com a experiência alheia, de buscar referências para interpretar o presente da dança contemporânea no meu país, em modos de viver da arte com diferentes padrões de comportamento. Com o desejo de desvelar o presente pelo passado, a pesquisa foi sendo delineada em seu próprio percurso. Fui uma pesquisadora ativa (PRADO et al, 2008 in SOUZA, 2008), me inscrevendo ao escrever a história, e ao buscar metodologias da História Oral como possibilidade criativa para elaborar um estudo multidisciplinar contemporâneo.

A História Oral surgiu em 1948, na Universidade de Columbia, graças ao aparecimento do gravador e da fita magnética de áudio (ATAIDE, 2006), e até os anos 1960 não havia causado nenhum impacto especial nos estudos históricos. Somente após os movimentos contestatórios da década de 1960, esta forma de pesquisar ganhou traços de uma nova história, não tão convencional, que incluía os excluídos e silenciados dos arquivos e documentos oficiais.

Em meu estudo, uma relação próxima foi construída com a metodologia de tratar fatos não abordados nos documentos oficiais de dança. Afinal, quem escreve especificamente sobre os bailarinos? Quantas pessoas conhecem histórias pelos/dos/com corpos que dançam?

A abordagem pela História Oral permitiu “a construção histórica provisória de versões e novas formas de pensar, sentir e conhecer, explicitadas por entrevistas produzidas conjuntamente pelo entrevistador e entrevistado” (ATAIDE, 2006: 314). Em meu caso, uma artista-pesquisadora, esta metodologia não apenas serviu como procedimento de realização, mas era em si um propósito para pesquisar.

percurso diversos modos de fazer, adequações e transformações estéticas nos diferentes períodos de sua atuação e das escolhas traçadas em sua própria trajetória pessoal.

Durante o doutorado, busquei transformar, ou trazer processos de criação para dentro dos modos de pesquisar, em um entrelaçamento no qual pesquisadora e corpo-sujeito da pesquisa (eu e Denise), revelávamos representações de nós mesmas e da realidade. Não me interessava apenas coletar dados, e sim, a possibilidade de criar dados.

Busquei conteúdos históricos de dança e recolhi materiais audiovisuais com registro coreográficos de obras artísticas da trajetória de Denise e adotei procedimentos de rememoração com o exercício de evocação de memórias⁴ (IZQUIERDO, 2002) durante a apreciação dos vídeos.

A evocação de memórias com a apreciação das obras teve a intenção de que estas obras fossem (re) vistas pelo olhar do presente, já que o propósito implicado “não era simplesmente restauração do passado, mas também uma transformação do presente, tal que, o passado não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994: 17). Nestes encontros, a apreciação dos vídeos de obras dançadas permitiu criar arquivos orais gravados com depoimentos mais densos, espontâneos e interativos, construindo entre pesquisadora e bailarina uma relação empática estimulante para a reflexão.

A escolha do material para rememoração, se deu em interação entre ambas, com intuito de ficcionalizar um campo experimental de experiências, unindo momentos passados e presentes, atualizando sensações, afetos e fatos.

Muitas pessoas me perguntaram o motivo propulsor da pesquisa biográfica. Uma pesquisa profunda com quatro anos de duração deve despertar uma motivação capaz de envolver a investigação durante tão longo tempo. Analiso que minha motivação pelo campo biográfico, já

⁴ Não se tem certeza do que foi e de como ficou registrado na memória, apenas sabe-se que nos lembramos de algo quando exercitamos a evocação de memórias, ou quando ela é vivificada por fato externo, provavelmente uma situação muito semelhante à do aprendizado original. (IZQUIERDO, 2002)

revelado anteriormente, foi intensificada no decorrer do ato de pesquisar, com a possibilidade de me tornar coautora de memórias, uma fabricante de fatos, “manipuladora” de tempos passados, com certa magia artesanal de ficcionalizar a realidade ou, de tornar fato, um dado criado por nós mesmas⁵.

Ao realizar esta pesquisa na Faculdade de Educação da UNICAMP, pretendia também deslocar o recorte histórico de obras e coreógrafos para uma bailarina como corpo-sujeito da pesquisa. Esta escolha colocou a investigação sobre um engajamento político em tripé de apoio⁶: 1-pela escritura de alguém que se faz “classe combatente” (BENJAMIN, 1994), a classe dos bailarinos nos quais a história grava suas inscrições e torna-se visível; 2-por uma perspectiva feminista, que requer de nós, mulheres, uma investigação de nossas biografias individuais, revisitando eventos históricos e as relações de poder que modelaram e restringiram nossas vidas (SHAPIRO, 1998); 3- e por poder problematizar a dança contemporânea no contexto brasileiro, já que o Brasil tem as marcas da colonização com grande referencial estético externo no campo da dança cênica.

A escolha por ser uma bailarina a ser pesquisada trouxe um cruzamento com a minha escolha de vida: uma bailarina falando de outra, em uma relação de identidade e alteridade constante na pesquisa, em ressonância dialógica entre os papéis. A bailarina pesquisada se cria na pesquisa, e a pesquisadora que a cria, o faz para entender a si mesma no encontro reverberado.

Outra dimensão importante da pesquisa foi a perspectiva feminista, em que mulheres falam por si mesmas e interpretam experiências por meio

⁵ Neste caso, eu e Denise Stutz, pesquisadora e corpo-sujeito da pesquisa, respectivamente.

⁶ Em referência ao tripé de sustentação dos arcos dos pés, muito utilizado como imagem de apoio para o movimento de bailarinos no aprendizado da dança.

de seu próprio conhecimento (THOMAS, 1993). Com intento de examinar as forças sociais e culturais dos discursos de poder que constroem nosso ser no mundo, a materialidade da pesquisa reflete as intenções de compreender e tornar possível as mudanças de discursos e seus narradores.

Para transmitir uma proposta feminista, o conhecimento do corpo, entendido no sentido de "memórias corporais", deve ser incluído. São as memórias corporais que guardam as experiências de vida (SHAPIRO, 1998, p. 39) e na dança, as memórias do corpo são, em sua maioria, as histórias vindas de mulheres⁷.

Meu interesse em dança contemporânea também foi o de escavar as referências histórias dentro do contexto brasileiro⁸, não apartado das dominâncias estéticas europeias e norte-americana, visto que seria tarefa inexequível, mas pela compreensão das apropriações e relações antropófagas reveladas no calor dos corpos tropicais.

Eu vi milhares de *As bodas de Aurora* e balés clássicos, e a única coisa brasileira foi apresentada por uma francesa (Frase de Paschoal Carlos Magno para Renée Gumiel, em 1963, ao apresentar em Brasília, *A Lenda do Rei Nagô*)⁹.

⁷ Um dos dados para esta constatação está no Censo do Ensino Superior, divulgado pelo Ministério da Educação, que registra ao longo da década de 1990, cerca de 4.000 alunos e alunas matriculados no nível superior de dança no Brasil. Na região Sudeste está concentrado o maior número de vagas. As mulheres predominam nesse curso. Analisando as matrículas do curso superior de dança, pode-se afirmar que a futura bailarina é do sexo feminino, uma vez que em cada dez alunos, nove são mulheres (SEGNINI, 2013).

⁸ Com o recorte no sudeste brasileiro, local de minha trajetória e de Denise Stutz, visto a vastidão deste país continental. A história da dança contemporânea no Brasil é recente, com os experimentos iniciais localizados na década de 1970.

⁹ *As bodas de Aurora* é um trecho da obra clássica *A bela adormecida* de Marius Petipa. Carlos Magno foi dramaturgo e crítico teatral. Renée Gumiel (1913-2006) foi [bailarina](#), [coreógrafa](#) e [atriz francesa](#) radicada no [Brasil](#) e considerada a precursora da [dança moderna](#) no Brasil. A citação apresentada pertence ao século XX, período de formação da bailarina Denise Stutz e, segundo Benjamin, a época está conservada na obra de uma vida e faz-se necessário trazê-la junto para entender o curso da história.

Neste país mestiço (não tão cordial), nossas danças cênicas foram elaboradas com o referencial técnico do balé e da dança moderna que chegaram pelos estrangeiros que decidiram ficar no Brasil, os professores convidados para dar cursos aqui e pelos brasileiros que deixaram o país e retornaram ensinando as técnicas aprendidas (GREINER, C., s/d).

Com esta mistura de códigos e acessos aliada à tradição oral desta forma de arte, identificar fontes e referências da dança que estava sendo produzida no Brasil nunca foi simples. Saber como foram os contágios e as reverberações do que foi visto no corpo e se revelou nas coreografias sempre se constitui em tarefa lenta e minuciosa.

Neste tripé de apoio, revisitar as experiências vividas por Denise pôde funcionar como ponte para construir sentidos partilháveis entre a coletividade da dança, e com isto, diferentes modos de interpretar e atribuir sentido às questões que envolvem corpo, gênero, referências culturais e atuação cênica na contemporaneidade.

Denise Stutz atuou em companhias, coletivos artísticos, parcerias e solos. Esqueceu e lembrou sua própria história algumas vezes durante as lembranças, recriou fatos e recontextualizou outros. Eu, durante todo este mergulho em percurso alheio, também revisei minha formação: meus estudos, criações, temática, estética; em aproximações e desencontros com as trajetórias de Denise. Seu mundo penetrou o meu e, neste múltiplo caleidoscópio, nós nos transformamos com a atualização de fatos e afetos. Conhecendo seu percurso pude reconhecer o meu próprio.

Durante quatro anos, a pesquisa ganhou forma e volume, neste breve texto pretendo relatar as reverberações do tempo após à conclusão, e trazer uma passagem dele para mostrar parte de um processo biográfico.

Maria, Maria

“Nossas memórias são diferentes...”¹⁰

São as reticências da fala que trago como lembrança do encontro com Denise, em agosto de 2008. Ela havia assistido à estreia de *Breu*, do Grupo Corpo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e após a apresentação recebeu de Rodrigo Pederneiras, seu livro biográfico “Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo”. Denise chegou em casa e leu o livro com a história contada por Rodrigo, escrita pelo jornalista Sérgio Reis.

Ao ler, percebeu que suas memórias do período que dançaram *Maria, Maria* eram diferentes das memórias dele. Teria o tempo as transformado ou teriam convivido histórias pessoais distintas dentro de uma coletividade partilhada?

O texto literário oriundo de fontes biográficas é construído sobre aquilo que foi rememorado, resignificado, transformado, alterado pelo tempo e a percepção dele. A leitura do texto a surpreendeu, atçou suas próprias lembranças e as atualizou para o presente, o que havia vivido há mais de 20 anos atrás. Na juventude, Denise tinha o desejo de dançar em uma grande companhia de dança, de estar-junto criando arte entre amigos. Para ela, sua memória era de uma comunidade artística “meio Hippie”, uma proposta colaborativa entre pares que se envolviam na dança e entre si em relacionamentos entrecruzados. Para ela, a união foi pela afetividade: eram todos amigos, Milton Nascimento, Oscar Araiz, os “Pederneiras”, as bailarinas...

Para Rodrigo, a composição de *Maria, Maria* foi pensada, planejada para fazer sucesso e atender os anseios de brasilidade que o público desejava.

¹⁰ Fala de Denise retirada de diário de campo de agosto de 2008.

A intenção para nossa estreia era criar um grande balé, uma superprodução que causasse impacto. Sabíamos que precisávamos de algo que marcasse a nossa chegada e decidimos convidar uma equipe de peso, liderada pelo coreógrafo argentino Oscar Araiz, Milton Nascimento e Fernando Brant (REIS, 2008: 45).

Era o ano de 1976 e o ambiente de criação de *Maria, Maria* estava cercado de censura e medos do regime militar instaurado no país desde 1964¹¹. Todas as obras artísticas passavam pela aprovação da censura, e na dança deveriam ser apresentadas para averiguação. *Maria, Maria* não só passou pela censura como se tornou um “mini emblema” (KATZ, 1995) do Brasil no exterior¹². Reuniu as misturas de códigos da dança moderna trazidos pelo argentino Oscar Araiz com a música brasileira em uma representação do Brasil com a história de vida de duas Marias negras- a Maria, ex-escrava, e Maria Tatão, jovem que morreu aos 20 anos de idade.

O teatro dançado, musical ou dança dramática *Maria, Maria* (Jornal O GLOBO, 07-04-1976) com plumas, santos católicos e candomblé, foi definido como um marco “de novo posicionamento em relação à dança por incorporar os temas populares à dança, retirando-a da postura elitista, ao mesmo tempo que uniu de maneira feliz o texto ao balé” (Jornal ESTADO DE MINAS, 15-01-1980)¹³.

Com aproximadamente dez anos de circulação, o espetáculo consagrou a estreia do Grupo Corpo. Foi o primeiro espetáculo brasileiro a se apresentar no *Théâtre de la Ville* em Paris, realizando 18 apresentações

¹¹ A Ditadura militar no Brasil teve seu início com o golpe militar de 31 de março de 1964, resultando no afastamento do Presidente da República, João Goulart, e tomando o poder o Marechal Castelo Branco. O regime militar durou até a eleição de Tancredo Neves, em 1985. Os militares na época justificaram o golpe, sob a alegação de que havia uma ameaça comunista no país.

¹² Para colocar em relação com produções internacionais podemos considerar que em 1976, estreou *Einstein on the beach*, de Robert Wilson e Philip Glass, em 1977, Kazuo Ohno dançou *La Argentina*, e em 1978, Pina Bausch criou *Café Muller*.

¹³ Neste período os artigos de jornais não eram necessariamente assinados por seus autores, o que nos impede de conhecer a identidade e história dos críticos de arte nos textos apresentados.

lotadas. A música tema composta originalmente para o espetáculo por Milton Nascimento e Fernando Brant sobrevive atualizada até os dias de hoje.

Maria, Maria,
É o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri
Quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta¹⁴

Este marco brasileiro na dança, entre laços de união entre popular e erudito, com misticismo cultural, atravessou montanhas e mares. Dançar as músicas de Milton Nascimento era a tendência mais engajada daquele momento, e esta proposta reverberou também pelo interior de Minas Gerais, no desejo de brasilidade dos corpos que dançavam.

Na década de 1980, eu fazia aulas de dança no Conservatório Municipal de Poços de Caldas, em Minas Gerais. Minha professora de dança chamava-se Rosana, era uma mulher negra alta, de pernas grossas e braços fortes. Seu biótipo não era o que tradicionalmente se encaixava no estereótipo de professores de dança: era grande, musculosa e mantinha seus cabelos crespos soltos na altura do ombro.

Nas aulas, gostava de ouvir e dançar músicas de Milton Nascimento. Lembro de uma sequência em cânone que realizávamos uma a uma, atravessando o palco alternando as diagonais do espaço cênico ao som de *Travessia*. Nunca havia assistido *Maria, Maria*, mas, de certa forma, a produção (e tudo que carregava de códigos e estética) havia soprado nas Gerais para dentro das salas de aula, ao significar, ainda que de modo ingênuo, um novo posicionamento em relação à dança cênica.

Na tradição oral da dança, e na época sem internet, *youtube* ou *google*, os compartilhamentos eram ventanias que nos chegavam sem que

¹⁴ Trecho da letra da música *Maria, Maria*, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, 1976.

soubéssemos por quem e de onde, mas chegavam e contagiavam corpos movimentos e comportamentos.

Dancei ao som de Milton Nascimento por alguns anos de minha vida sem saber de qualquer relação com *Maria, Maria*. Como aluna, com 15 anos, produzimos um espetáculo chamado *Brasil Exportação*, com músicas de Milton, e rodamos estradas apresentando no sul de Minas, com a Kombi branca do pai da professora Rosana. Logo depois, decidi me tornar bailarina profissional, mudei com 16 anos para Belo Horizonte, onde fui estudar na Escola de Dança Corpo¹⁵.

Conheci Denise Stutz alguns anos depois, como professora de balé em um curso intensivo. Nós nos reencontramos muitos anos depois em Campinas, em um curso de BMC¹⁶, durante o *Feverestival*¹⁷. Neste encontro marcamos uma entrevista para a pesquisa de doutorado, e somente algum tempo depois sentamos juntas para assistir à gravação filmada de *Maria, Maria*¹⁸. Para mim, era o primeiro contato com a obra, recheado de impressões imaginadas do que poderia ser; para Denise, um reencontro com as imagens de sua juventude.

Denise cantava as músicas do espetáculo *Decor*, eu também as conhecia muito. Denise ficou com as mãos úmidas e o coração batendo forte, me mostrava isto no corpo e se admirava em constatar fisicamente como as lembranças ainda estavam encarnadas em sua fisicalidade. Eu fiquei emocionada em estar participando daquele momento. No quarto, em

¹⁵ A família Pederneiras inaugurou sua própria escola de dança que gestou a criação do grupo Corpo, no ano de 1975. A Escola de dança existe até os dias atuais, no bairro das Mangabeiras em Belo Horizonte, com o nome de Corpo Escola de dança.

¹⁶ BMC é a sigla para Body-Mind Centering, uma abordagem somática criada por Bonnie Brainbridge Cohen muito utilizada para pesquisas investigativas expressivas na área de artes cênicas.

¹⁷ *Feverestival* é o Festival de Teatro de Campinas que acontece no mês de fevereiro. Desde sua primeira edição em 2004, organiza cursos e apresentações nacionais e internacionais na área de artes cênicas.

¹⁸ Este encontro de rememoração com *Maria, Maria* aconteceu em 2009.

frente ao computador, estávamos nós duas paradas e um tempo estendido de muitos e muitos anos trazidos por giros, saias brancas, coroas e canções.

Os sentimentos eram muito distintos, mas de certa forma, estávamos as duas, revisitando passados, aparentemente sem conexão, porém interligados. Assistimos do começo ao fim sentadas em frente à tela. Nós rimos juntas, silenciámos e cantamos.

Maria, Maria acabava de entrar para minha história naquele dia.

Para finalizar

Meu interesse pelo campo biográfico cresceu ainda mais após a finalização do doutorado, ao constatar que abordagens biográficas possibilitam a produção de conhecimento pela história vivida. E, por certificar que, no campo da pesquisa biográfica, “todas as vidas são importantes e merecedoras de atenção” (DEMARTINI, 2008: 46), um certo alento para aqueles que se sentem “outsiders” da história formal.

Denise me ensinou com sua história encarnada: o poder da resiliência, do movimento de busca pelos seus próprios interesses sem cair na tentação de permanecer na “zona de conforto” dos locais estabelecidos. Foi perseverante em abraçar o inusitado em cada mudança e com elas me fez repensar a emancipação da bailarina em novas formas de produzir danças.

O que aprendi com sua história de dança vai além de dados da informação de fatos, nomes, períodos, tendências e estéticas. Aprendi que a história é viva, multifacetada e construída também pelo seu registro. Aprendi que as verdades são mutantes e variáveis, dependem da perspectiva vivida pelo narrador, do momento que foram coletadas as narrações e o modo como foram registradas. O registro dá o contorno das formas elásticas da história vivida e encarnada nos corpos de dançarinos.

Aprendi que as narrações têm a possibilidade de modificar nossas ideias e conceitos sobre o que foi vivido, resignificando o presente e

modificando o que está por vir. É o futuro que nos interessa quando lidamos com as memórias. É “para o que virá” que existem pesquisas históricas, para iluminar nossa ação no mundo ao nos projetarmos sobre o que foi vivido.

Segundo Ivan Izquierdo (2004: 22), “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias”, e para mim, hoje, cada um pode se tornar aquilo que projetar para seu futuro a partir das múltiplas percepções do que foi vivido.

REFERÊNCIAS

- ATAIDE, Yara Dulce Bandeira. **História Oral e construção da história de vida**. In SOUZA & ABRAHÃO (orgs.) Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BOYD, Brian. **On the origin of stories**. 1. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2009. 540p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. – Coleção Estudos: 142.
- GINZBRUG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GREINER, Christine. **Revista Dançar 10 anos**. São Paulo: Dançar editorial, s/d.
- IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- _____. **A arte de esquecer: Cérebro, memória e esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- KATZ, Helena (texto). **Grupo Corpo - Companhia de dança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- PRADO, Guilherme V. T. et al. **GEPEC: da educação continuada ao desenvolvimento pessoal e profissional em uma perspectiva narrativa**. IN SOUZA, Elizeu et al. (orgs.) **Pesquisa (auto) biográfica e práticas de formação**. Vol. 04. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- REIS, Sérgio Rodrigo. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**. Coleção Aplauso Dança. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Formação profissional de artistas: além dos números, experiências vividas**. Artigo ComCiência no.148. Campinas mai/2013.
- SHAPIRO, Sherry. **Em direção a professores transformadores: perspectivas feminista e crítica no ensino da dança**. Pro-posições, Campinas, v. 9, n. 2, p. 35-53, jun. 1998.
- THOMAS, H. **Do you want to join the dance?** Postmodernism/Poststructuralism, the body, and dance. In: MORRIS, G. (Org.). **Moving words: re-writing dance**. Londres/New York: Routledge, 1996. p. 63-87.

- VILELA, Lilian F. **Uma vida em Dança: Movimentos e Percursos de Denise Stutz**. São Paulo: Annablume editora, 2013.

Lilian F. Vilela

É Professora no curso de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNESP/São Paulo. Graduada em Dança e Doutora em Educação pela UNICAMP. Formada pelo método BMC (Body-Mind Centering ®). É criadora e pesquisadora com várias premiações pelo MINC, PROAC/SP e FUNARTE, com artigos e livros publicados na área de dança.

FRESTAS E RACHADURAS: EXPERIÊNCIAS PARA UM TEATRO MENOR

Renata Patrícia da Silva
Universidade Federal do Tocantins/ Universidade Estadual Paulista –
renatapatricia@uft.edu.br

RESUMO

O artigo discute o Estágio em Teatro como uma ação dentro da escola capaz de possibilitar rupturas, por meio da intervenção e desconstrução do espaço institucionalizado. A partir disso, é realizado um diálogo dessa prática pedagógica em Teatro com o conceito de educação menor, discutido por Silvio Gallo. Outros referenciais que fomentam a discussão do lugar institucional, são Michel Foucault, Juarez Dayrell e Michel de Certeau. No campo da prática pedagógica em Teatro dialogo com Carminda André, Carmela Soares e Jean Pierre Ryngaert. Para subsidiar essa reflexão são compartilhados alguns relatos de estágios, que possibilitam compreender que a escola é um lugar de (im)possibilidades para o/a futuro/a professor/a de Teatro. Logo, é necessário que esta prática aconteça no cotidiano, a fim de promover multiplicidades na formação de alunos/as e dos estagiários/as.

PALAVRAS-CHAVE: Estágio em Teatro. Educação menor. Espaço. Escola.

ABSTRACT

This article discusses the Internship in Theater as an action within the school capable of enabling ruptures, through the intervention and deconstruction of the institutionalized space. From this, a dialogue of this pedagogical practice in Theater is performed with the concept of minor education, discussed by Silvio Gallo. Other references that foment the discussion of the institutional place are Michel Foucault, Juarez Dayrell and Michel de Certeau. In the field of pedagogical practice in Theater dialogue with Carminda André, Carmela Soares and Jean Pierre Ryngaert. To support this reflection, some reports of internships are shared, which make it possible to understand that the school is a place of (im) possibilities for the future Theater's teacher. Therefore, it is necessary that this practice happen in the daily, in order to promote multiplicities in the training of students and of trainees.

KEY WORDS: Internship in Theater. Minor education. Space. School.

1. Para começar

Em minha trajetória de pesquisa tenho encontrado no cotidiano escolar minhas principais inquietações acerca da Formação em Teatro e sua prática na Educação. É como professora de Estágios Obrigatórios¹ que tenho acompanhado

¹ Professora Orientadora dos Estágios Obrigatórios I e III do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, desde 2013.

mais de perto a realidade deste lugar que considero um desafio para os/as futuros/as professores/as de Teatro, bem como para aqueles/as que já atuam na docência. Diante disso é que observo a escola como um ambiente de (im)possibilidades, (des)encantamento, (re)significação, descobertas e (trans)formação, principalmente, para estes/as futuros/as professores/as.

A realidade que vivencio dentro da escola, bem como os relatos trazidos por estagiários/as evidenciam que o espaço físico das instituições é um dos principais desafios encontrados pelo Teatro no cotidiano escolar. Isso me traz indagações acerca dessa configuração espacial e a (in)disponibilidade de uso de lugares além da sala de aula. Desta forma, observo que a escola ainda tem sido compreendida como instituição de controle (FOUCAULT, 2013a), principalmente, no que se refere ao uso dos lugares que, muitas vezes, são determinados por regras e proibições.

Apesar de encontrar na escola uma institucionalização que insiste em disciplinarizar corpos, conteúdos e ritmos, além de reforçar seu isolamento do espaço externo, ainda é possível se deparar com rupturas que, praticadas pelas próprias pessoas, desestabilizam essa ordem. Assim, considero que seus próprios frequentadores transformam esse lugar, atribuem a ele outros significados, na tentativa de criar espaços de encontro.

Portanto, compartilho reflexões acerca desse/a professor/a que se constrói nestes espaços criados coletivamente, que aproveita as brechas do sistema, para exercer sua prática pedagógica. Por isso, busco nas experiências do estágio, os enfrentamentos feitos pelo Teatro na escola, visto que encontro em sua presença neste lugar a potência para as descobertas, os questionamentos e sua (re)significação, em busca de uma prática pedagógica militante, que se constrói no cotidiano.

2. O mundo da escola

Ao chegar em boa parte das escolas, logo na entrada, fica nítida sua separação do exterior. Por meio dos muros altos, grades, portões e cadeados,

esconde-se o mundo da escola. Poucos espaços de convivência, uma estrutura física que contribui para a locomoção rápida (corredores e/ou escadas que levam às salas de aula e administrativas), pobreza estética (poucas cores, áreas mal preservadas ou sujas, pouca ou nenhuma inscrição artística, etc) e, principalmente, a separação do que acontece fora dali. Tal isolamento do mundo da rua, que não é apenas físico, expressa claramente qual a concepção educativa dessas instituições na formação dos/as estudantes.

A arquitetura da instituição escolar contribui para a disciplinarização dos sujeitos exercendo sobre eles o controle de suas ações, relações interpessoais e, em alguns casos, de um pensamento autônomo, visto que a concepção educativa de tais instituições tem se voltado para uma prática cada vez mais homogeneizante. Sendo assim, observo que o poder na escola não é exercido apenas por uma única figura, está pulverizado em todo o espaço físico, nas relações, nos ritmos e normas institucionais. (FOUCAULT, 2013b)

Em meio a tantas possibilidades de disciplinar os sujeitos, interessa-me a configuração espacial da escola, para discuti-la como instituição de controle, subsidiada pelas ideias de Foucault que, ao escrever sobre o espaço como um mecanismo de controle, utilizado para a disciplinarização, diz:

As disciplinas, organizando as 'celas', os 'lugares' e as fileiras criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. [...] A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de "quadros vivos" que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas. [...] O quadro, no século XVIII, é ao mesmo tempo uma técnica de poder e um processo de saber. Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma "ordem". (FOUCAULT, 2013a: 142-143)

A escola tenta se fechar em seu próprio mundo, sequestrando nossos jovens e crianças de espaços de convivência, para mantê-los em silêncio em salas pequenas, abafadas e com janelas gradeadas, na tentativa de "organizá-los" e "discipliná-los". Contudo, é notável que não só os/as alunos/as são submetidos/as a essas condições, também os/as professores/as, que convivem neste lugar se tornam disciplinados/as por ele. Por isso, no cotidiano da escola é possível se deparar com determinados/as professores/as e alunos/as com seus corpos rígidos, ou até mesmo indiferentes, acostumados a percorrer e ocupar os lugares que lhe são permitidos,

como determinam as normas institucionais. Tal indiferença, muitas vezes, se manifesta também com o descaso com o patrimônio escolar: carteiras quebradas, salas, pátios e banheiros sujos, paredes pichadas, “demonstrando claramente a pouca identidade de alunos (as) com o espaço físico que habitam. Feios, cercados por muros altos e muitas vezes com grades e cadeados, os prédios escolares assemelham-se a espaços de reclusão.” (FARIA FILHO e VIDAL, 2000: 32).

Em minhas visitas à escola, posso observar alunos/as que sequer levantam de suas carteiras para mudar de lugar dentro da sala de aula, estes se arrastam junto ao móvel, como se um fizesse parte do corpo do outro. Posso notar, também, o desinteresse de alguns em sair da própria sala no horário do intervalo para a merenda. A apatia de alguns alunos/as e professores/as dentro da escola denota certo descontentamento com o lugar que frequentam todos os dias e, ao mesmo tempo, o silenciamento diante de toda a situação, o que não possibilita a vontade de (re)significa-lo e/ou transgredir o que está instituído.

Tal situação é bastante inquietante, contudo observo que não cabe a nós professores universitários julgar ou solucionar as dificuldades encontradas na escola, mas lançar reflexões, provocar discussões em diálogo com sua realidade e pensar uma formação de professores mais próxima do cotidiano da escola. Impulsionada por isso, busco como referência os conceitos de “educação maior” e “educação menor”, discutidos por Sílvio Gallo (2008) a partir do pensamento de Deleuze e Gattari. Observando o sistema escolar tradicional, é possível perceber a presença de uma maioria, ou seja:

A educação maior é aquela dos planos decenais e das políticas públicas de educação, dos parâmetros e das diretrizes, aquela da constituição e da LDB, pensada e produzida pelas cabeças bem-pensantes a serviço do poder. A educação maior é aquela instituída e que quer instituir-se, fazer-se presente, fazer-se acontecer. A educação maior é aquela dos grandes mapas e projetos. (GALLO, 2008: 64)

A serviço de uma educação maior, a escola recebe regras e as impõe a professores/as, alunos/as e funcionários/as. Também, a favor de um poder maior, outros poderes são exercidos dentro da escola, determinando o uso dos lugares, a estrutura curricular e o tempo.

Retomo, então, a discussão de que a arquitetura da escola não é neutra, bem como os conteúdos curriculares, os horários, a distribuição de turmas, etc. “Como pedagogias, tanto o espaço quanto o tempo escolar ensinam, permitindo a interiorização de comportamentos e de representações sociais. Nessa perspectiva, atuam como elementos destacados na construção social (e histórica) da realidade” (VIÑAO, 1995, p. 72 *apud* FARIA FILHO e VIDAL, 2000: 20).

Por outro lado, dentro da escola não está presente apenas essa “educação maior”, coexistem neste mesmo lugar, uma “educação maior” e uma “educação menor”. Para Silvio Gallo:

Uma educação menor é um ato de revolta e de resistência. Revolta contra os fluxos instituídos, resistência às políticas impostas; sala de aula como trincheira, como a toca do rato, o buraco do cão. [...] Uma educação menor é um ato de singularização e de militância. (GALLO, 2008: 65)

Silvio Gallo me faz pensar acerca dessa “educação menor” que acontece no cotidiano da escola quando professores/as se lançam a essa “militância” e vão à procura dessas brechas, a fim de tencionar este lugar fixo e possibilitar experiências coletivas, mobilizando corpos, muitas vezes, estagnados e sem interesse.

Portanto, a escola guarda essa ambiguidade que influencia na atuação do/a futuro/a professor/a quando chega a este lugar. Da mesma forma que sua prática pedagógica dentro da escola, também gera interferências na rotina institucional, podendo ser uma ranhura no sistema maior. Por isso, o estágio em Teatro não pode se limitar a uma atuação apática e conformista dentro do sistema escolar. Se queremos gerar mudanças, causar questionamentos, transgredir, fazer teatro na escola, nossa presença não pode ser neutra.

3. As primeiras frestas: o estágio em teatro

Apesar de a escola pública estar fortemente marcada pela institucionalização que determina regras e, ao mesmo tempo, por descaso do Poder

Público com a Educação em nosso país², é possível notar que apropriações acontecem dentro dela. Nesse lugar há rupturas, abrem-se fendas, burlam-se as regras, criam-se outros espaços. Alunos/as e funcionários/as inventam suas próprias normas dentro de um sistema regulamentado. Juarez Dayrell, corrobora com essa consideração, ao discorrer sobre as apropriações feitas por alunos/as e professores/as na instituição escolar:

Os alunos, porém, se apropriam dos espaços, que a rigor não lhes pertencem, recriando neles novos sentidos e suas próprias formas de sociabilidade. [...] É a própria força transformadora do uso efetivo sobre a imposição restritiva dos regulamentos. Fica evidente que essa resignificação do espaço, levada a efeito pelos alunos, expressa sua compreensão da escola e das relações, com ênfase na valorização da dimensão do encontro.

Dessa forma, para os alunos, a geografia escolar e, com isso, a própria escola, têm um sentido próprio, que pode não coincidir com o dos professores e mesmo com os objetivos expressos pela instituição. Mas, não só os alunos resignificam o espaço, também os professores o fazem. (DAYRELL, 2005: 13)

Sendo assim, reflito acerca do estágio³ em Teatro que acontece na escola como uma possibilidade de aproveitar essas rupturas, para criar outros espaços e atribuir a eles novos usos. Interessa-me esse futuro/a professor/a que, coletivamente, vai “jogar com o terreno que lhe é imposto” (CERTEAU, 2013: 94). Logo, provocada por essa menoridade da educação, questiono: O estágio em Teatro, pode ser uma possibilidade de levar professores/as e alunos/as a criar suas trincheiras?

As visitas à escola me levam a pensar que a sala de aula tem sido um dos lugares onde menos se aprende, dadas as condições nas quais alunos/as e professores/as estão expostos/as. Esta reflexão é fortalecida pelos escritos de Silvio Gallo que, ao trazer escritos de Deleuze sobre a aprendizagem, afirma:

Aprender está para o rato no labirinto, está para o cão que escava seu buraco; está para alguém que encontra, mesmo que seja algo que não

² Realidade que se manifesta no sucateamento da Educação brasileira, que se evidenciam na falta de investimentos, condições precárias das escolas, baixos salários dos professores e reformas educacionais que contribuem para um retrocesso na formação de estudantes e professores/as.

³ Neste tópico serão trazidos alguns relatos de alunas do 7º período da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. As mesmas fizeram o Estágio Obrigatório III, dedicado à prática pedagógica no Ensino Médio no Sistema Público de Ensino da Cidade de Palmas – TO. Neste estágio sou orientadora e acompanho a prática pedagógica dos/as estagiários/as em todas as escolas.

tenha sido procurado. E, neste aspecto, a aprendizagem coloca-se para além de qualquer controle. (GALLO, 2008: 67)

Sendo a aprendizagem algo que escapole ao controle, considero que provocar ações para que a experiência do conhecimento escape à sala de aula é uma possibilidade de resistência ao aprisionamento desta aprendizagem. Penso que a partir do momento que uma aula de Teatro transforma um espaço ou transborda a sala de aula, já começa a tensionar determinados padrões impostos por algumas instituições de ensino, ou seja, consegue abrir os primeiros buracos no mapa do sistema.

Nas experiências de estágio, muitos/as licenciandos/as tem se proposto à exploração da escola como espaço para as aulas de Teatro. Contudo, em determinadas situações, precisam permanecer em sala de aula, por escolha dos próprios alunos/as, que não se sentem à vontade para fazer uma aula “tão diferente”⁴ expostos a outros olhares. Nas palavras de Carmela Soares:

Jogar fora da sala de aula rompe com a rotina diária dos alunos confinados a este espaço, provoca um certo estranhamento de quem passa, alguns olham com suspeita, outros, com prazer e encantamento diante de um acontecimento cheio de vida e alegria. No entanto, antes de sair para jogar fora da sala, é necessário saber se os alunos estão preparados para tal desafio, muitas turmas ainda preferem jogar no espaço protegido da sala de aula. (SOARES, 2010: 141)

Diante disso, o/a futuro/a professor/a é levado a pensar primeiro aquele lugar onde os/as alunos/as passam a maioria do tempo que estão na escola. Talvez seja esta a ação inicial, em determinadas realidades, modificar a estrutura da “cela”, instaurar na sala um outro espaço. Arrastar carteiras, sentar no chão, estimular a movimentação dos alunos/as, mesmo dentro das limitações espaciais.

Essa intervenção no “ambiente protegido” da sala, muitas vezes, chega a trazer certa segurança não só para os alunos/as, mas também, para os/as estagiários/as que iniciam seu processo de desconstrução do lugar

⁴ No Ensino Médio o estágio acontece na disciplina de Artes. Atualmente os/as professores/as responsáveis pela disciplina, em todas as escolas onde é realizado o estágio, não possuem formação na área das Artes. Os conteúdos ministrados nas aulas são retirados do livro didático e boa parte se resume a aulas teóricas. A expressão “aula diferente” é recorrente na fala dos/as alunos/as e até de alguns professores/as da escola, após as aulas de Teatro dos/as estagiários/as.

institucionalizado, fazendo pequenos rasgos. Sendo assim, compartilho o relato de uma estagiária do curso de Teatro, a fim de fomentar minha discussão:

Modificar a organização das carteiras dentro de sala de aula. Isso aparenta inicialmente mais palpável, pois é mudança feita onde já se conhecem bem as regras. O espaço é dominador em significados quando o sentido a ele já foi atribuído. A experiência prática em teatro na escola por si só é subversora, assim ela deve ser inserida neste espaço sem o ideal de promover sua total formatação, mas deixando explícito que os sentidos são extremamente móveis, e dependentes da nossa ação e do nosso olhar. (Isabella, Estagiária do 7º período do Curso de Licenciatura em Teatro)⁵

Nas palavras de Isabella, identifico o objetivo dessa educação menor, que não se pretende instituir. “Não interessa à educação menor criar modelos, propor caminhos, impor soluções” (GALLO, 2008: 68). Ao contrário disso, o Teatro na escola precisa problematizar, transgredir a maioria do sistema, aproveitando suas brechas, a fim de desestabilizar o lugar, criando espaços coletivos. Para Michel de Certeau, o espaço “diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. Em suma, *o espaço é um lugar praticado.*”⁶ (CERTEAU, 2013: 184).

A busca pela criação de espaços coletivos e, também, possibilidades de se fazer de Teatro em outros lugares da escola além da sala de aula, em determinadas situações, é um desejo dos próprios/as alunos/as, que se aliam ao propósito dos/as estagiários/as, de ocupar a escola. Observo que a vontade de ultrapassar a sala de aula possibilita que o/a professor/a proporcione a busca de outros lugares dentro da instituição, na tentativa de criar apropriações, (re)significar o lugar que frequentam todos os dias e, também, questionar a ordem instituída. Compartilho, mais uma vez, dois relatos de estagiárias sobre suas experiências na escola, que evidenciam essas possibilidades:

O simples convite de sair da sala já deixava as turmas felizes, parecia que estavam saindo da rotina, da “prisão” das cadeiras, não que essas não sejam relevantes, porém contar somente com elas parecia deixá-los acomodados e até frustrados. Em outro momento a aula ocorreu embaixo de uma árvore, onde o piso era de chão batido. Nessa aula pude perceber claramente que os discentes se relacionaram com o local como se fosse a primeira vez. Surgiram comentários tais como: “aqui venta”, “a árvore faz

⁵ Os nomes das estagiárias foram substituídos por nomes de personagens femininas da Commedia Dell’Art.

⁶ Grifos do autor.

sombra”, “deveríamos vir pra cá mais vezes”. (Colombina. Estagiária do 7º período do Curso de Licenciatura em Teatro)

O primeiro impacto ao sair da sala de aula e buscar um novo local, que a grosso modo seria inviável à uma aula, se torna uma nova descoberta um novo olhar para com as aulas de teatro. Certo avanço no período em que estive no estágio na rede pública, percebi gradativamente que os alunos ao longo das aulas já reconheciam que somente a sala de aula não era suficiente para desenvolverem e explorarem as imensas possibilidades de se “estudar” teatro. O espaço que antes se destacava por ser pequeno, agora abrange a percepção espacial dos alunos e crítica, que em tão pouco tempo “evoluíram”, por meio de diversos espaços dentro da escola e inúmeras formas de se experimentar o teatro. (Rosalba. Estagiária do 7º período do Curso de Licenciatura em Teatro)

As palavras das futuras professoras buscam relatar o prazer dos/as alunos/as na exploração de outros lugares da escola, bem como as provocações que tal experiência trouxe a alguns acerca da sala de aula como o “lugar de ensino/aprendizagem”. Ultrapassar as paredes da sala fechada possibilita lançar para a escola outro olhar, bem como experimentar outras formas de se relacionar espacialmente com a mesma. “Existe uma poesia no espaço. Uma ligeira modificação de um espaço banal, ou já muito visto, lhe confere novo interesse” (RYNGAERT, 2009: 127)

Criar espaços de encontro dentro da escola, romper com a configuração espacial da sala de aula, possibilitar que o Teatro aconteça nos diversos cantos da instituição, são práticas que acontecem em diálogo com a realidade de cada lugar que entra um/a estagiário/a de Teatro. Tais ações se dão no cotidiano e precisam ser construídas coletivamente, levando em consideração todo o contexto na qual a instituição está inserida.

Por isso, o momento do estágio não deve ser compreendido como um período de identificação e julgamento dos problemas da escola, com o intento de propor práticas que venham a solucioná-los. É nas ações coletivas que este futuro/a professor/a vai conquistando seu espaço, nas relações que constrói, na observação, na escuta, etc. Carminda Mendes André destaca a importância da observação na prática do/a professor/a de Teatro na escola:

Pela observação, percebe-se que, dependendo das formas artísticas que aparecem na escola, o teatro pode fundar ou não um espaço para restabelecer laços humanos, suscitando o sentimento de comunidade entre

os indivíduos, desde que suas práticas não se desafinem com o contexto cultural em que está inserida. (ANDRÉ, 2011: 174)

O olhar que se lança para a realidade da escola é o que possibilita ao futuro/a professor/a compreender as (im)possibilidades e dentro delas desenvolver sua prática pedagógica. O estágio configura-se como um momento de investigação e imersão dentro da realidade da escola, essa aproximação “só tem sentido quando tem conotação de envolvimento, de intencionalidade, pois a maioria dos estágios burocratizados, carregados de fichas de observação, está numa visão míope de aproximação da realidade.” (PIMENTA e LIMA, 2005: 14). Por isso, não cabe aos estagiários/as atuar como se pudessem modificar a realidade da escola, trazendo soluções, muitas vezes, descontextualizadas ou com um discurso estritamente acadêmico.

Observo, a partir dos relatos trazidos, que algumas práticas de estágio da Licenciatura em Teatro seguem na tentativa de provocar outras experiências artísticas dentro da instituição escolar, a fim de gerar espaços de encontro, possibilitar a (re)significação do lugar institucional, bem como gerar discussões acerca desse ambiente como espaço de trocas, para uma criação coletiva.

Como relatado por uma das estagiárias, não se trata de “formatar os alunos” em uma determinada prática teatral, mas de possibilitar experiências conjuntas, móveis, que não pretendem se instaurar como modelo de ensino, mas viabilizar a abertura de outras frestas. “O educador militante, ao escolher sua atuação na escola, estará escolhendo para si e para todos aqueles com os quais irá trabalhar. [...] A educação menor é um exercício de produção de multiplicidades” (GALLO, 2008: 68).

Portanto, ao considerar o estágio em Teatro como abertura das primeiras frestas dentro da escola, penso na experiência de militância desse/a futuro/a professor/a que não atua sozinho/a, mas busca no cotidiano desse lugar, nas relações que vai construindo, nas (im)possibilidades, no diálogo com os alunos/as uma prática teatral menor, que atua sutil, que não deseja se firmar como única ou modelo para aqueles que ali estão. Deseja provocar a experiência de desconstrução de um lugar institucionalizado, a (re)significação de outras áreas da escola, a

reconfiguração da sala de aula e apropriação da escola como espaço coletivo, viabilizando novas experiências de aprendizagem.

4. Breves considerações

Chego às últimas palavras, sem a pretensão de finalizar uma discussão, mas tendo feito aqui um pedaço de conversa acerca do que venho pensando acerca do Estágio em Teatro dentro da Escola e, principalmente, como essa prática pode possibilitar uma educação menor a partir da atuação nos diversos lugares da instituição, criando resistências e abrindo frestas que possam ventilar uma multiplicidade de ideias.

O mundo da escola, muitas vezes, é um desafio para os/as licenciandos/as que chegam ao estágio, principalmente, quando percebem que o Teatro precisa se arranjar dentro dos muros, paredes, carteiras e lugares (in)disponíveis. Enfrentar este desafio é compreender que a escola é um lugar de (im)possibilidades, onde convivem um poder maior e uma atuação menor.

A ação de uma prática teatral menor deve estar comprometida com o cotidiano da escola e o contexto na qual a mesma está inserida. Por isso, no caso do estágio, ela é resultado de uma observação atenta, de uma imersão neste lugar, das relações que se estabelece no e com o mesmo, para que não seja imposto um discurso isolado daquela realidade. Um educador militante atua coletivamente, como nos lembra Silvio Gallo (2008).

Sendo assim, considero que pensar a experiência do estágio em Teatro como fendas, escavações, astúcia na apropriação do lugar institucionalizado da escola é possibilitar que a prática pedagógica em teatro aconteça em sua multiplicidade, sem a imposição de modelos ou de metodologias que não dialogam com a realidade. Para tanto, é preciso que essa prática teatral aconteça no coletivo da escola. Bem como a formação deste/a professor/a de Teatro que vai se construindo nos buracos que vai cavando a cada estágio.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda M. A necessidade do teatro na escola. In: MERÍSIO, Paulo. CAMPOS, Vilma (Org.). *Teatro ensino, teoria e prática*. Uberlândia: EDUFU, 2011. p. 165-177

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer*. 20ª ed. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DAYRELL, Juarez. A escola como espaço sócio-cultural. In: Dayrell, J. (Org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. VIDAL, Diana Gonçalves. Os tempos e os espaços escolares no processo de institucionalização da escola primária no Brasil. *Revista Brasileira de Educação* [online]. 2000, n.14, pp.19-34. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782000000200003>. Acesso em: 17/06/2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. 41ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013a.

_____. *Microfísica do Poder*. Tradução: Roberto Machado. 27ª ed. São Paulo: Graal, 2013b.

GALLO, Silvio. *Deleuze & a Educação*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PIMENTA, Selma Garrido, LIMA, Maria Socorro Lucena. Estágio e docência: diferentes concepções. *Revista Poíesis*. Universidade Federal de Goiás. Volume 3, Números 3 e 4, pp.5-24, 2005/2006. Disponível em: <http://www.cead.ufla.br/portal/wp-content/uploads/2013/10/Arquivo_referente_ao_Anexo_V_do_Edital_CEAD_06_2013.pdf>. Acesso em: 17/06/2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOARES, Carmela. *Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero: o ensino de teatro na escola pública*. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

Renata Patrícia da Silva

Professora Assistente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Doutoranda em Artes pela UNESP. Mestre em Artes pela UFMG. Pesquisadora no campo da Pedagogia do Teatro, cujos interesses estão voltados para o Espaço Escolar como potência para a criação cênica. Atualmente, também, coordena um grupo teatral com idosos, em que desenvolve pesquisas no campo da Educação não-formal.

PSICOSE 4.48: ENTRE O SIMBÓLICO E O DIABÓLICO

Gednilson de Freitas Lima
UNESPAR – gednilson18@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho busca investigar algumas estratégias de produção de signos no teatro do século XXI. Para tanto cruzamos as teorias de Hans This Lehman e Stephan Baugärtel, que versam sobre o Teatro Contemporâneo, com os fundamentos da comunicação, e aqui o recorte preciso com a noção de Diábolo sugerida pelo pesquisador Prof. Dr. Marcos Camargo, e a leitura crítica do texto *Psicose 4.48*, de autoria da dramaturga inglesa Sarah Kane. Chegando a compreensão que os dramaturgistas utilizam-se de diabólos, mesmo não com este nome.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia Contemporânea. Diábolo. *Psicose 4.48*.

RESUMEN

*Este trabajo busca investigar algunas estrategias de producción de signos en el teatro del siglo XXI. Para esto entrelazando las teorías de Hans This Lehman y Stephan Baugärtel, que versan sobre el Teatro Contemporáneo, con los fundamentos de la comunicación, y aquí el recorte preciso con la noción de diábolo sugerida por el investigador Prof. Marcos Camargo y en la lectura crítica del texto *Psicosis 4.48*, de autoría de la dramaturga inglesa Sarah Kane. Llegando a la comprensión que los dramaturgistas se utilizan de diabólos, aunque no con este nombre.*

PALABRAS CLAVE

*Dramaturgia. Diabolo. *Psicosis 4.48*.*

1. Da autora e o texto.

O texto escolhido para este trabalho foi “*Psicose 4.48*” da dramaturga britânica Sarah Kane, com tradução ao português de Laerte Mello¹ Quando na universidade, Kane, tinha como foco a carreira de atriz, mas pouco a pouco se vê fascinada pela escrita. Seu primeiro trabalho dramático foi “*Blasted*” em 1995, no palco do Royal Court Theatre², texto este que teve repercussão dispare dividindo opiniões do público e críticos da época.

¹ Tradução livre. Não publicada.

² Muito conhecido por suas contribuições ao Teatro Moderno.

Este espetáculo fazia parte de um gênero teatral de nome *in-yer-face-*, em português “teatro na cara”, do qual Kane foi expoente juntamente com Mark Ravenhill e Anthony Neilson. O objetivo deste teatro era romper com os limites da normalidade, era chocar o público com o extremo da linguagem, provocando no espectador uma desestabilização emocional, desestruturando os conceitos morais do espectador. Nele a linguagem é suja, a violência aparece, os tabus sociais são expostos e as estruturas dramáticas convencionais sofrem alteração. São utilizados como procedimentos para a não catarse e a condução do sensível, para o causar da repulsa, nojo e o explicitar de imagens.

É importante ter isso em mente quando nos vemos a analisar o texto *Psicose 4.48*. Mais do que uma carta de suicídio, este texto toca em questões importantes sobre a textualidade da autora e da própria dramaturgia britânica. Temas como a amizade, relações familiares, sentido da vida, religiosidade e fé estão no discurso de Kane, porém estes não estão em primeiro plano, em forma de discussão aprofundada, mas em caráter de desabafo a serem divididos com o público enquanto ela fala de si, no rememorar de fatos vividos e no pensar de seu suicídio.

Este é o último texto escrito por Sarah Kane, que morre com apenas 28 anos, em 1999, em um hospital para tratamento psiquiátrico. Esta obra contém traços biográficos, na medida que momentos narrados pela personagem são, na verdade, trechos vivenciados pela própria escritora. Sarah sofria de intensas dores sem obter um diagnóstico preciso, e por consequência, sem um tratamento eficaz. Durante um trecho da peça encontramos o seguinte relato:

Sintomas: Sem comer, sem dormir, sem falar, sem desejo sexual, em desespero, quer morrer.

Diagnóstico: Dor patológica.

Sertralina, 50 mg. (Kane, 1999, pg.14)

Aqui Sarah está narrando sua própria condição, fato característico da contemporaneidade, o texto está entre ficção e a realidade. Para tanto a autora utiliza uma forma de escrita estilizada.

Para compreender como Sarah Kane chega a uma dramaturgia que não se coloca como a dona do espetáculo, mas como um propulsor para a montagem,

deixando espaço para que o ator e o encenador possam criar juntos um discurso para a peça, precisa-se olhar para a transformação da cena na segunda metade do sec. XX e como consequência a transformação do conceito de dramaturgia.

2. Da dramaturgia Contemporânea

A dramaturgia é um campo vasto, do qual muito se pode dizer, pois a história da dramaturgia se confunde com a história da literatura e do teatro. Assim sendo, este trabalho recorta o assunto buscando apenas pinçar conceitos importantes do passado para compreender melhor a historicidade da escrita teatral contemporânea, em específico o texto *Psicose 4.48*.

Quando olhamos para o passado podemos observar que o conceito de dramaturgia sofreu grandes alterações durante o sec. XX. Pois até o começo do século passado a dramaturgia era vista como a escrita dramática, a escrita em diálogos, ou seja, literatura do gênero drama, propícia para o teatro. Ela seguia as recomendações aristotélicas de unidade de ação, tempo e espaço. Aqui cabe destacar o drama a partir dos estudos de Peter Szondi.

Para o autor “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” (SZONDI, 2001, p. 30) O drama não faz uso de outras formas de comunicação com o público que não seja os diálogos entre os personagens e a ação em si. Ou seja, existe uma quarta parede dentro do palco que separa os espectadores da ação teatral. O papel de destaque das montagens são as falas, o texto, assim todos os signos teatrais devem contribuir para que, linearmente, por meio da intersubjetividade, seja instaurado o conflito.

Margot Berthold afirma: “com Eurípedes teve início o teatro psicológico do Ocidente.”(2001, p. 110). Porém, é só mais tarde com o drama moderno que as personagens ganham ênfase na personalidade, emoção, sentimentos e história, nesse sentido, cada persona tem passado, presente (que acontece na cena) e futuro, características importantes para o drama de Szondi.

Ao discorrer sobre o drama, é importante frisar que não se trata somente do texto dramático, mas das relações que se estabelecem entre as personagens (a

intersubjetividade), pois as falas/textos são decisões do autor para que o enredo se cumpra. Sendo assim, nas montagens dramáticas o diretor não altera “os elementos estruturantes [...] ação, os personagens ou *dramatis personae* e a história.” (LEHMANN, 2007. p. 48) Mas trabalha a partir das referências dadas. Para Szondi “o dramaturgo está ausente [...] Ele não fala; ele institui a conversação” (2001, p. 30). Contraponto importante com o teatro contemporâneo, onde o escritor de textos teatrais aponta para onde o diretor pode olhar e conforme o encenador dispõe os textos cria dramaturgias diferentes.

Ainda segundo Szondi,

Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocação dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo.” (2001, p.31),

De acordo com o autor, o público, apesar de ser parte integrante do momento teatral, é levado à apreciação da cena de forma contemplativa, e muitas vezes de identificação com os personagens.

Mas a concepção de drama foi se modificando gradualmente, estrutura e conceito, no qual segundo Lehmann:

O que se abala e se esvanece com essa crise é uma série de componentes até então inquestionáveis no drama: a forma textual do diálogo, carregado de tensões e decisões; o sujeito cuja realidade se exprime essencialmente na fala interpessoal; a ação, que se desenrola primordialmente em um presente absoluto. (LEHMANN, 2007, p. 79)

Essas mudanças, assim como todas as alterações incididas ao longo da história, não ocorrem de um dia para outro, é preciso um tempo para que paulatinamente as transformações ganhem espaço e sejam legitimadas.

No início do século XX, autores como Bertolt Brecht e Erwin Piscator passam a utilizar não apenas o gênero literário dramático em suas dramaturgias, mas também o gênero épico. Segundo Furtado (1995), é em 1926 com a peça “Um homem é um Homem”, de Bertold Brecht, que o público contemplou a primeira grande mudança na perspectiva do Teatro Épico. E no decorrer do século, este conceito se viu cada vez mais em transformação. A dramaturgia como escrita em

drama é descaracterizada, pois já não se utiliza apenas de diálogos para mostrar-se. Porém ainda utiliza o texto como ponto fundador da encenação.

É, segundo Carvalho, “[...] a partir dos anos 1970 [que] ocorreu uma profunda ruptura do modo de pensar e fazer teatro. [...] A valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de ‘textocentrismo [...]’”. (CARVALHO, 2007, p.19). Aqui os elementos que compõem a cena teatral ganham independência, o figurino, a iluminação, a cenografia, o texto teatral e o corpo estão em pé de igualdade. Isso muda profundamente o meio de produção teatral.

Para Patrice Pavis a palavra dramaturgia em seu sentido original e clássico é “a técnica (a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra”. (PAVIS, 2008, p. 113) Ou seja, dramaturgia era compreendida como a técnica que a diferenciava de outros gêneros literários. Mas ao falar sobre a utilização da palavra na atualidade, neste contexto de desierarquização dos componentes teatrais o teórico apresenta a dramaturgia como o conjunto de estratégias e escolhas estéticas do espetáculo como um todo, passando pelo texto, ator, direção até o iluminador, figurinista e etc. Essa concepção “tende, portanto a ultrapassar o âmbito de um estado do texto dramático, para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2008, p. 113), instaurando então um uso mais global do termo dramaturgia. Por isso observamos alguns pesquisadores e artistas usarem os termos dramaturgia da luz, dramaturgia do cenário, dramaturgia corporal, ou seja, o discurso que cada componente teatral passa ao espectador.

Neste sentido, o texto teatral já descaracterizado passa a se permitir a utilização de novas ferramentas para compreender um novo teatro. Para esta nova concepção de cena foi necessário uma nova forma de escrever para teatro. É aqui que se insere o trabalho de Sarah Kane, neste momento histórico que compreende o texto não como um “espetáculo no papel”, mas como um item da cena a ser apresentada.

Para Stephan Arnulf Baugärtel

A comunicação teatral é por definição uma comunicação dupla: a comunicação entre os personagens (no plano da ficção) e a comunicação entre palco e plateia (ou seja, entre os artistas e os espectadores) acontecem simultaneamente. (BAUGÄRTEL, 2011.)

Mas no drama a dimensão do ‘diálogo’ é reduzida a falas entre os personagens ficcionais e não leva em conta a relação direta artista-espectador. Já nesta nova escrita, que amplia a ‘forma dialogada’ e “inclui na estrutura dramatúrgica também o eixo comunicativo com o público, de modo a criar efeitos estéticos e reflexivos exatamente a partir da copresença problemática destes dois eixos” (BAUGÄRTEL, 2011) se permite expor ao olhar crítico dos espectadores a narrativa e as ações dos personagens, e mostrar ao mesmo tempo a língua enquanto estrutura verbal objetiva que atravessa o sujeito falante. A figura em cena vira tanto agente enunciante dessa estrutura quanto sujeito que é sujeito à estrutura da linguagem verbal.

Para tanto encontramos nestes textos teatrais contemporâneos algumas características próprias deste universo que se abre. Como a escrita por fragmentos, onde o discurso foge a uma unidade de tempo, espaço ou ação. Em *psicose 4.48*, no trecho abaixo, Sarah está conversando sobre o ferimento que ela mesma fizera em seu braço, sobre estar doente ou não e na sequência altera o caminho do discurso. Como se fechasse uma história e começasse outra, sem mesmo ter terminado.

- (Olha) E você acha que não está doente?

- Não.

- Eu acho. A culpa não é sua. Mas você tem que assumir a responsabilidade pelos seus atos. Por favor não faça isso de novo.

Eu temo perder aquela que eu nunca toquei
O amor me mantém escrava numa jaula de lágrimas
Eu rão minha língua com a qual nunca posso falar com ela
Eu sinto falta de uma mulher que nunca nasceu
Eu beijo uma mulher através dos anos que dizem que nunca devemos nos encontrar. (KANE, 1999, p. 10)

Outra característica que alguns textos contemporâneos apresentam é a simultaneidade de ações, onde o espectador, e/ou leitor, precisa ver uma, voltar e ver outra, ou ainda, escolher uma ação e seguir como uma possibilidade de leitura a partir de sua escolha. Como no trecho

Onde eu começo?	
Onde eu paro?	
Como eu começo?	
(Já que eu quero ir em frente)	
Como eu paro?	
Como eu paro?	
Como eu paro?	
Como eu paro?	
Como eu paro?	Uma etiqueta de dor
Como eu paro?	Apunhalando meus pulmões
Como eu paro?	Uma etiqueta de morte
Como eu paro?	Espremendo meu coração. (KANE, 1999, p.16)

Onde você pode ler apenas a coluna esquerda, entender como um diálogo entre a coluna da esquerda e a resposta na coluna da direita ou ainda ler na sequência como um único discurso com intervalo. Essa pluralidade de leitura é algo marcante na dramaturgia atual. O leitor/espectador participa da criação do próprio discurso na medida em que ele faz opções, quando descarta informações em detrimento de outras.

As rubricas também sofrem alterações. No drama clássico há indicativos de como se deve mostrar tal signo ou qual o sentimento que o ator deve imprimir na fala. Já nos textos mais atuais encontramos menos indicações de montagem, mas na mesma proporção há a crescente preocupação com a diagramação do texto. A disposição das palavras e os espaços entre textos parecem assumir novos papéis de rubricas, dando um caminho para a leitura.

Como no caso abaixo:

Eu não imagino
(claramente)
que uma única alma
podia

poderia
deveria
ou deverá

e se eles fizessem
não acho
(claramente)
que outra alma
uma alma como a minha
podia
poderia
deveria
ou deverá. (KANE, 1999, p.13)

Aqui a disposição das palavras parece apontar um caminho para a leitura. Claro que se tratando de um texto contemporâneo não há muitas bases para dizer qual é a leitura certa ou errada, mas possibilidades. Agora imagine o desenho de uma escada e o movimento de descida rítmica, em seguida leia novamente o trecho acima. Isto muda o sentido da leitura. Usar a própria diagramação como disparador da percepção, como uma nova possibilidade de rubrica, deixando o leitor mais livre, dilatando o campo de variáveis para este signo.

Ou ainda no fragmento:

- Você quer me falar?

- Sim.

- Então fale.

- ME.

PERGUNTE.

POR QUÊ.

(Um longo silêncio.)

- Por que você cortou seu braço? (KANE, 1999, p. 10)

Observa-se que o emprego da caixa alta não se deu seguindo o padrão da linguagem culta, que nos prega a utilização no início de frase ou nos substantivos próprios de qualquer espécie³. Então que outra informação este emprego guarda? Mais uma vez nos vemos no campo da subjetividade, cada leitor poderia empregá-lo como quiser. Entretanto, ao contextualizar este excerto vemos que a persona/Sarah está em um momento de súplica por atenção; ela quer ser ouvida. Logo, uma possibilidade para o emprego da caixa alta é de que ela esteja gritando ou, pelo menos, falando com veemência.

Entre as características desta dramaturgia que se apresenta, uma é a mais cara a este trabalho, “a predominância da materialidade do signo sobre o seu significado.” (STEPHAN, 2010, p.02) Mais importante do que o conceito coletivo que as palavras empregadas possuem é a qualidade estética que estas exprimem, seja em sua sonoridade, seja em seu grafismo. Esta qualidade não é apenas empregada na dramaturgia, antes é uma consequência da sua presença no teatro atual.

Em Psicose 4.48 isto é visto em alguns momentos, como no trecho abaixo:

brilha pisca corta queima torce aperta afaga corta brilha pisca soca
queima flutua pisca afaga pisca soca pisca brilha queima afaga aperta
torce aperta soca pisca flutua queima brilha pisca queima

isso nunca vai passar

afaga pisca soca corta torce corta soca corta flutua pisca brilha soca
torce aperta brilha aperta afaga pisca torce queima pisca afaga brilha
afaga flutua queima aperta queima pisca queima brilha. (KANE, 1999,
p.19)

O que importa aqui não é o objeto que a palavra pode representar, não é seu significado, mas a materialidade que estas palavras possuem no mundo real. A

³ Atente-se a isso que esta utilização se dá no português, como no inglês britânico.

decisão de escolha destas palavras não está justificada pelas leis da linguística, nem pelo que elas presentificam/significam. Sua escolha, aparenta ser pela sonoridade que elas proporcionam.

O teatro contemporâneo e o texto teatral, hoje, dão muito mais ênfase no significante do que no significado. E por isso utilizam-se muitas vezes de objetos comunicacionais que não possuem significado acordado coletivamente, permitindo-se a utilização de formas simbólicas e não simbólicas, deixando para o leitor/espectador o momento de fruição estética como parte da interpretação da obra. Estas sentenças exprimem poeticamente uma ideia, porém para isso não se prendem apenas ao sentido linguístico das palavras.

3. Das Formas Diabólicas

A partir destas características traço agora um paralelo entre este texto teatral e o conceito de “formas diabólicas” de Marcos Camargo. O autor recorre a uma neoplasma, derivada de um termo já conhecido na Grécia antiga, para designar estes objetos comunicacionais não-simbólicos, não-signos que estão presentes no mundo material e que afetam os seres humanos, sem necessariamente serem codificados e/ou semantizados.

Segundo Camargo:

A palavra ‘símbolo’, proveniente do grego *symbolon*, significa ‘signo’, ‘convenção’, ‘acordo’, ‘pacto’. Composta pela partícula *syn*(junto, com), e a raiz *ballo*, *ballein*(projetar, lançar, colocar), sua semântica literal indica a ideia de “colocar junto”, “levar junto”. (CAMARGO, 2015, p.04)

No que se refere à linguagem “a palavra ‘símbolo’ representa a associação de uma forma sensível (das letras e da voz) a seu significado inteligível, gerando um signo verbal.” (CAMARGO, 2015, p.04) Ela pode ser utilizada com a mesma lógica para outras formas, como bandeiras, sons, danças, etc. Isso porque o símbolo é aquilo que une o objeto sensível com um significado inteligível exclusivo para a comunidade que os adota, ou seja, um mesmo objeto pode ter significados distintos, a depender da cultura em que esta inserido. Mas só será símbolo aquilo que tiver significado para aqueles que o leem.

Mas nem sempre as formas que se apresentam no mundo real possuem significado ou valor simbólico. Há formas que não têm ligação com um conceito, para essas formas existe a

Palavra 'diabo', que provém do grego *diabollos*, e significa: 'aquilo que separa e desune'. Do prefixo *dia* (colocar-se entre, separar, bifurcar), e *ballo*, *ballein* (projetar, lançar, colocar), quer dizer literalmente 'colocar-se entre'. (CAMARGO, 2015, p 05).

Para evitar confusão no leitor com o uso comum e sua carga semântica pejorativa pelo uso religioso do termo, o autor propõe utilizar a neopalavra 'diábolo', que segundo ele é mais simetricamente proporcional a símbolo.

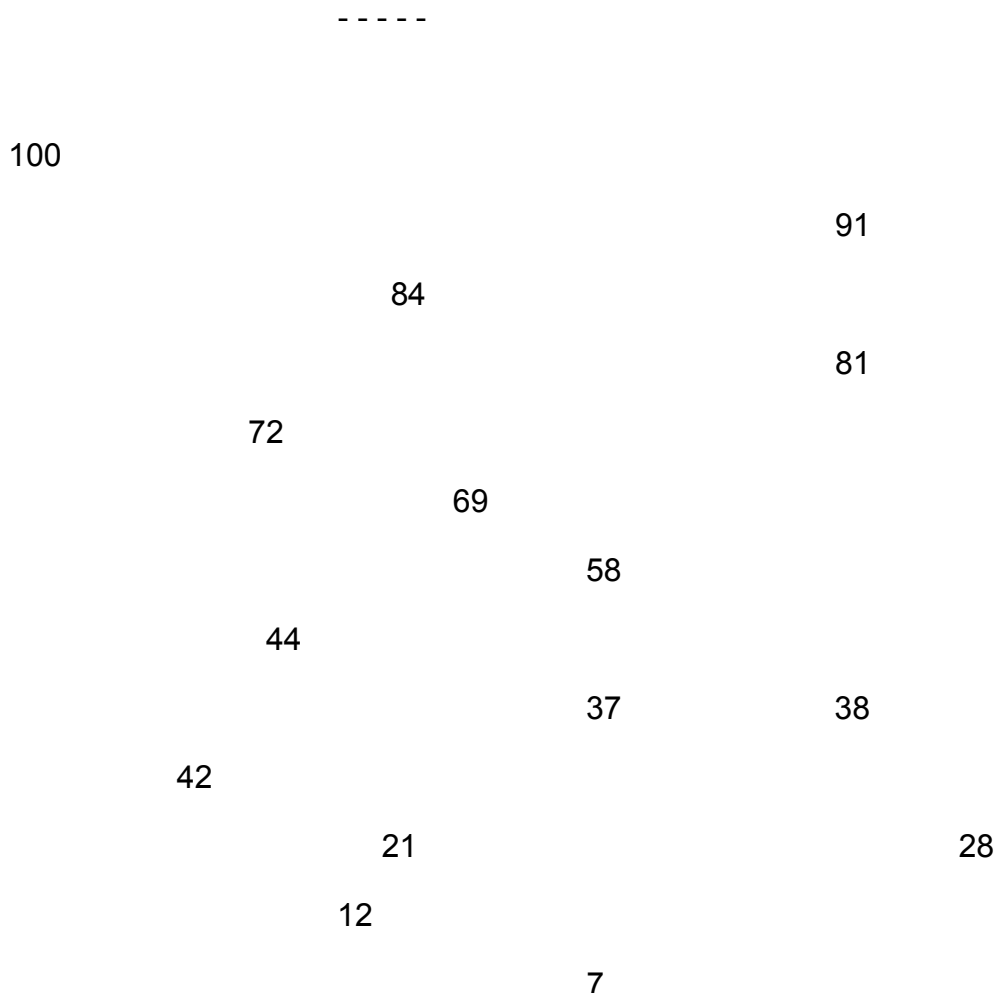
Partindo desta ideia identificamos nas obras teatrais contemporâneas pontos que quebram o elo entre significante e significado e passam a ser utilizados como diabólos. Ou seja, apresentam qualidades de informação, afetam o individuo e produzem marcas, porém não possuem significado codificado coletivamente.

Na dramaturgia textual isto pode aparecer de algumas maneiras. Por exemplo, no momento em que a diagramação passa a ser incorporada como parte do discurso do texto. Pois as regras acordadas coletivamente (norma culta de escrita) não são mais respeitadas; a oração não precisa ter sentido nela mesma; a convenção de margem, parágrafo e caixa alta são flexibilizadas. Estas novas utilizações passam a ser interpretadas subjetivamente. Até mesmo a utilização das palavras, que separadamente possuem significado, passam a não seguir a ordem linguística e assim perdem o sentido semântico, pois o emprego é dado para que o leitor tenha um contato com o significante e não com seu significado. Isso porque a intenção não é a rerepresentação do mundo, mas a apresentação deste. Ou seja, é a utilização das palavras como diábolo, não como símbolo⁴.

Não é difícil encontramos nas textualidades atuais momentos em que os autores utilizam-se de grafismos na intenção de expressar algo não simbólico, mas que contém informação, ainda não codificada coletivamente. Em *Psicose 4.48*, logo no início, na página 04, nos deparamos com um trecho que Sarah expõe números.

⁴ Cabe lembrar que estas são as características apresentadas na sessão anterior como próprias dos textos teatrais contemporâneos e exemplificadas com o trabalho "psicose 4.48"

Eles não parecem ser de quantificações de objetos identificáveis no texto, apenas números dispostos. Vejamos:



----- (KANE, 1999, p. 04)

Juntos criam uma imagem e cada leitor vê uma coisa diferente. Não há como afirmar um significado para tal, mesmo contextualizando, analisando ideia por ideia, esta citação fica apenas como impressão sensível, como algo a se imaginar e lembrar-se durante o restante do texto. O que não se pode negar é sua influência na continuidade da leitura.

Nesta parte do texto não há sentidos que possam dar caminhos para a compreensão racional. Isso porque “as formas diabólicas não participam dos

processos conscientes produzidos pela semiótica das linguagens, pois sua singularidade repele qualquer identificação conceitual”. (CAMARGO, 2015, p. 06).

O autor reforça seus argumentos lembrando que

O ‘símbolo’ é uma forma convencional que ganha sentido e significado coletivo, de modo a designar um conceito, o ‘diábolo’ é uma forma que não tem sentido nem significado coletivo (apenas, singular e subjetivo), de modo que não pode ser empregada para designar um conceito, pois sempre se apresenta como se fosse pela primeira vez – trata-se de algo novo, original ou estranho. (CAMARGO, 2015, p.05)

Como citado pelo autor, os símbolos possuem significado coletivo, partilhado, e assim sendo, um objeto pode ser considerado diábolo em uma cultura e em outra, símbolo. E mais; em uma mesma sociedade o objeto pode assumir ora papel de símbolo ora papel de diábolo. Para isso basta que a forma diabólica seja codificada e seu significado partilhado entre os membros desta cultura, tornando-se símbolo. Isto revela seu caráter de construto social.

Pode-se tomar como exemplo o trecho

RSVP ASAP

(KANE, 1999, p. 08)

Na França “RSVP” é comumente utilizado em convites, isto porque é uma sigla para *répondez s’il vous plait*, posto como um signo para que o convidado confirme sua presença no evento. Já “ASAP” é sigla de *as soon as possible*, utilizado largamente na cultura inglesa em convites solicitando resposta o mais breve possível. Entretanto, na cultura brasileira elas não possuem significado acordado coletivamente. Assim, se para os franceses e ingleses este trecho do texto possuem sentido e estas siglas tornam-se símbolo, para os brasileiros é apenas letra justaposta, apenas diábolo.

Contudo, o autor lembra que sempre haverá algo de diabólico nos símbolos (signos), assim como sempre existirá algo de simbolizável nos diábolos (formas estéticas). A questão é a proporcionalidade das manifestações lógicas e estéticas

dos fenômenos. Logo, o diábolo e o símbolo sempre estiveram presentes nas encenações durante todos os períodos; a questão é a proporcionalidade da utilização destes objetos comunicacionais.

Durante muito tempo o simbólico prevaleceu majoritariamente no teatro. Principalmente com o textocentrismo que reinou até começo do séc. XX, onde o significado das palavras era mais importante que a própria cena. Preocupava-se com o que o público iria entender da cena. No teatro Épico, e sua não identificação com o personagem, sempre havia uma “moral da história”, ou seja, aquilo a que o espectador deveria compreender ao término. E assim, para atingir este objetivo era necessário utilizar códigos acordados previamente em coletivo.

Mas na cena contemporânea pode-se perceber que não há a amarra de um acordo coletivo que se construa no momento da fruição estética. Os objetos diabólicos nos colocam em devir com a obra de arte, como nos ensinou Deleuze. Quando desterritorializamo-nos juntamente com a obra de arte, também nos encontramos em devir-arte.

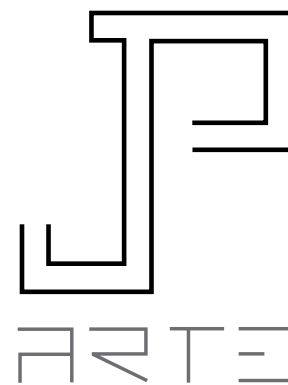
Assim, depois de demonstrar e exemplificar as características principais dos textos teatrais contemporâneos e conceituar as ideias de símbolo e diábolo, podemos compreender que a utilização de diabólos contribuiu para uma dramaturgia em que o leitor/espectador possua o papel de construir junto com o artista uma obra de arte.

REFERÊNCIAS

BAUGÄRTEL, A. S. Estruturas comunicativas na textualidade teatral além do drama rigoroso – a crise do drama em dois textos teatrais brasileiros do fim dos anos 80. *Sala Aberta*, São Paulo, V.01 ed.11, 2011. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57468/60460>>. Acesso em: 01 setembro. 2016.

_____. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. *Revista VIS*, Brasília, V. 09 no.2, 2010. Disponível em:<<http://ida.unb.br/revistavis/revista%20vis%20v9%20n2.pdf>>. Acesso em: 01 setembro. 2016.

- CAMARGO, M. H. As Linguagens Híbridas e suas Formas Diabólicas. In: LARA, A. T. (Org.); CAMARGO, H. W. (Org.). *Artes e Experimentações na Hipermodernidade: relações sociais, linguagem digital e intercâmbios digitais*. Londrina: Syntagma Editores, 2015.
- CARVALHO, S. Prefácio. In: LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-dramático*. Trad. SÜSSEKIND, P. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FURTADO, M. T. Berthold Brecht e o Teatro Épico. Fragmentos. Florianópolis, v.05, n.01. 1995. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/992>>. Acesso em: 01 setembro. 2016.
- KANE, S. *Psicose 4.48*. 1999.
- LEHMANN, H. T. *Teatro Pós-dramático*. Trad. SÜSSEKIND, P. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARGOT, B. *História mundial do Teatro*. Trad. Zurawski, M. P. V; GUINSBURG, J; COELHO, S; GARCIA, C. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. REPA, L. S. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.



MESA 06
PROCESSOS DE CRIAÇÃO E TRAJETOS

Wagner Penedo Priante
UNESP

(DES)(RE)CONSTRUIR HISTÓRIAS:
CACOS DE UMA POÉTICA

Lucila Tragtenberg
PUC SP e UNESP

TRANSCRIÇÃO E
PROCESSOS CRIATIVOS DOS
INTÉRPRETES-CANTORES

Toky Popytek Coelho
SEED-PR

O SALÃO ARTE PARÁ E A
TRAJETÓRIA DO ARTISTA

**Deni Dias, Francine Cunha,
Roseli Lemes, Osvaldo Kitsune,
Felipe Vieira e Ivan Braga**
FASC

DOCTRINA DEFIXIT: UM PROCESSO
DE CONSTRUÇÃO EM ARTE E
SOBRE ARTE

Lucila Tragtenberg e Rogério Rauber
PUC-SP e UNESP

PERCEPÇÃO E MEMÓRIA NOS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

(DES)(RE)CONSTRUIR HISTÓRIAS: CACOS DE UMA POÉTICA

Wagner Penedo Priante
Instituto de Artes-UNESP – wagnerpriante@gmail.com

RESUMO

O artigo compartilha reflexões sobre a fase atual de minha pesquisa em poéticas visuais, um desdobramento do mestrado concluído, em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Apresento elementos que evocam a trajetória da pesquisa, como análises circunscritas por experiências do percurso, que intencionam leituras sobre diferentes temporalidades materializadas nos trabalhos atuais. Nessa proposição, explicita-se como a fase recente da pesquisa assenta-se num tensionar as ideias de destruição e criação, apagamento e afloramento. As referências teóricas auxiliam na articulação das (auto-)análises, buscando-se apurar o viés subjetivo inerente a toda pesquisa em artes, sem recusar a particularidade desse campo do saber.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Processo criativo. Cerâmica artística.

ABSTRACT

The article shares reflections on the current phase of my research in isual poetry, a development of the master's degree completed in 2016 in the Post-Graduate Program in Arts of the Institute of Arts of UNESP. I offer elements that evoke the trajectory of the research, such as analyzes circumscribed by experiences of the route, which intend to readings on different temporalities materialized in the current works. In this proposition, it is explained how the current phase of the research is based on a tensioning of the ideas of destruction and creation, erasure and outcrop. The theoretical references assist in the articulation of (self-)analyzes, seeking to ascertain the subjective bias inherent in all research in arts, without denying the particularity of this field of knowledge.

KEYWORDS

Contemporary art. Creative process. Visual arts. Artistic Ceramics.

1. De onde se parte muito se diz para onde se vai

Neste artigo expõem-se relatos e reflexões sobre a fase mais recente de minha pesquisa poética-visual, que é entendida como um dos desdobramentos dos encontros ocorridos na finalização do mestrado em 2016. Naquela ocasião meu ponto de partida foram objetos cerâmicos arqueológicos (em especial os produzidos pelos Tapajó, povo indígena ocupou e habitou a foz do rio Tapajós e proximidades e manteve sua organização social de meados do século IX até o fim do século XVII), e

na fase final da pesquisa a minha própria produção passou a ser, materialmente, o disparador de novos caminhos.

É que, a partir de determinado encontro no percurso da pesquisa, incorporou-se como ação no meu processo criativo a destruição de objetos cerâmicos que eu produzira em anos anteriores, mas que até então estavam anotecidos nos cantos e em caixas do meu ateliê. Os cacos resultantes dessa ação destrutiva mostraram-se potencialmente como matéria-prima e imaginativa. Em certa medida, sinalizaram continuidades, possibilidades para conformar um outro algo. A parte que retornaria em novo todo, como se nada se findasse, tudo pudesse retornar. O efêmero eterno.

Reportando àquilo que certa vez foi um todo, esses fragmentos foram explorados separadamente, combinados em configurações (em ambos os casos, sob intervenções de sobreposições de camadas de pigmentos minerais, cinzas vegetais, terras, colas, cera), ou mesmo integrados à argila, crua, quando coloco em tensão distintas matérias. Ao reativar a potencialidade do que talvez estivesse à espera da despedida, do abandono, do descarte, penso que busquei friccionar o que seria o término, o fim, reintegrando a uma história presente o que se fazia silenciado. Motivava-me encontrar um modo de romper com as finitudes do processo cerâmico.

Os procedimentos adotados naqueles trabalhos lhes conferiram visualidade que exacerbava a sua materialidade e, no mesmo fluxo, acionava sensações de finitude. Os olhares do Outro, ao mesmo tempo que percebiam um estranho novo inominável, decifravam sinais de registros pretéritos, transitando entre sensações de desconforto e reencontro. Mas, como nos indaga Farina (2011, p. 9), “Olhar imagens seria apenas olhar uma forma que se manifesta como expressão visual para perceber um segredo, ou uma substância para lhe situar um sensível?”

Momento de abrir fendas para a decifração.

2. Caminhos pelas dobras do pensamento criativo

Segundo Bachelard (2002, p. 1), “as forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes”, que o filósofo distingue em

“imaginação formal” e “imaginação material”. Grosso modo, a primeira se encantaria mais com a superfície, a “variedade”, o “pitoresco”; a segunda buscaria o “fundo do ser”, o limite entre “o primitivo e o eterno”. Também assume Bachelard que em muitas obras as duas “forças imaginantes atuam juntas”, sendo “impossível separá-las completamente” (op. cit., p. 2).

É raro precisar ações e pensamentos germinadores de trabalhos artísticos, e talvez não seja nem mesmo possível e necessário fazê-lo. Lembremos o que pondera Bachelard (1991, p. 19): “o projeto em execução (o projeto material) tem, no fim de contas, uma estrutura temporal diferente daquela do projeto intelectual. O projeto intelectual, em geral, distingue-se demais da execução”. Inúmeros artistas-pesquisadores atuam nesses dois tempos-fazer, o reflexivo e o operativo, não como instâncias apartadas, mas como simultaneidades na atuação de um mesmo ser. Isto posto, neste artigo o propósito não é refazer um caminho a partir de rastros, pistas, na ilusão do encontro de uma origem monádica. Sabemos que, nesse campo das criações, o trajeto retrospectivo estará repleto de grutas, atraindo aqueles que desejam refazê-lo, mas traindo-lhes as certezas de descobertas.

Se há algo que importa nesse percurso, acredito que seja o fato de permitir olhar para diferentes temporalidades, ao entrecruzar narrativas de experiências pessoais e, nessas sobreposições, apresentar trilhas que possam, a quem queira alargá-las, levar a percepções teóricas e metodológicas de percursos criativos.

Um dos instrumentos de que artistas se valem, os cadernos de anotações, são campo fértil para vasculhar indícios dos processos de seus trabalhos. Tenho feito uso desse instrumento, recorrendo a ele para reflexões sobre meu percurso, não raras vezes à caça de fios que me levem a novas meadas, ou mesmo para alimentar-me de sementes para germinar outros projetos.

Assim, a fim de contribuir com análises dos trabalhos mais recentes que apresentarei, vale trazer algumas anotações que indiciam começos dessa minha pesquisa atual. Uma delas relaciona-se à produção de uma série de objetos que, posteriormente, denominei *Apliques*. Na construção de dois desses objetos, tive como intenção criar uma “tensão” visual e física, aplicando ao redor de recipientes torneados fragmentos de argila, obtidos com o “recorte” à mão livre de uma fina

placa de argila, e havia também a intenção de testar o quão finos poderiam ser sem que se deformassem no processo. Os formatos dos fragmentos orientaram-me na escolha da posição que ocupariam no corpo do objeto.



Fig. 1. *Experimento n. 3. Série Apliques.* Wagner Priante, 2015.
Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas. 13 cm (altura) x 24,5 cm (diâmetro maior).
Foto: Wagner Priante.

Outro fato relevante é que, na distribuição dos fragmentos operei ancorado pela simetria, realizando divisões equidistantes na borda externa do recipiente. Em termos construtivos, talvez a noção de tensão intencionada nas etapas anteriores tenha impulsionado o encontro de algum equilíbrio, um porto seguro ao olhar.

Nessa análise retrospectiva, as distribuições simétricas e, em certa medida, guiadas por possíveis figurações, poderiam indicar certa “racionalidade” que, no processo criativo, estaria mais associada à imaginação formal, seguindo a proposta de Bachelard. No entanto, como adverte o filósofo, o pensamento “formal” se processa sobre uma matéria e, enveredando pela infinidade de caminhos que ela permite, o que se descobre pode ser muito transformador:

todo pensamento formal [...] é sempre pensado sobre uma matéria, em exemplos tácitos, sobre imagens mascaradas. Em seguida, o que se procura é convencer-se de que a matéria do exemplo não intervém. Dá-se, porém, apenas uma prova disso: os exemplos são intercambiáveis. [...] em nenhum momento se apreende um pensamento no vazio. Seja o que for que se diga, o algebrista pensa mais do que escreve (BACHELARD, 2000, p. 54-55).

Esse embate entre uma ação mais “formalista” e outra mais “intuitiva” também compareceu na fase de finalização de um dos objetos. Aconteceu de me lembrar de que dispunha de certa quantidade de cinzas de fogueiras, que calcinara a 840°C, e dos aprendizados com minha mestre ceramista, Sueli Aquimi, segundo os quais as cinzas poderiam ser misturadas a óxidos minerais e água e usadas como uma espécie de vidro. Só que não o fiz preocupado com rigores de proporções, utilizando apenas uma colher como instrumento de medição. Produzi várias misturas, que foram aplicadas sobre o objeto conforme ia imaginando efeitos e cores após a queima. Havia uma liberdade de ação, um guiar-me pela conexão com algo desconhecido, mas de algum modo presentificado.

Por essa recordação, nota-se como as lembranças formaram o solo brumoso por onde se guiaram as ações. A despeito de inevitável associação delas a devaneios, não se pode descartar a potência que a imaginação material aciona quando o corpo atuante se conecta com todas as suas instâncias perceptivas. Como pontua Simões,

o reencontro com uma lembrança significa a convocação de um conjunto de estados de consciência. É todo o campo psicológico num momento dado da consciência que se reanima e revive globalmente. Não existe, nesse caso, nenhuma espécie de “ausência” (SIMÕES, 1999, p. 56).

Ao recorrer às cinzas, objetivava para além de aspectos visuais. Almejava incorporá-las como matéria-prima, fazê-las parte dos objetos. Em certa medida, era mais uma ação desejosa de incorporar o passado, agora incinerado, ao processo, descobrindo o que é possível e o que é incontrolável nessa relação. Invocava fênix.

Mas o descortinar de novos procedimentos não pararia ali.

Continuando na criação dos objetos, um descuido gerou novo elemento para as composições. Por não acondicionar corretamente um deles, deixando-o descoberto alguns dias à espera do meu retorno ao trabalho, ele secou muito, e não havia como retomar a sua construção. Decidi destruí-lo e reciclar o barro.

Ao observar aqueles fragmentos de argila seca, percebi que visualmente tinham relação com o que vinha construindo antes. Alguns deles foram adicionados

às paredes de outro recipiente-suporte que aguardava o encontro de soluções plásticas; outros foram amontoados para formar sua base (figura 2).



Fig. 2. *Pouso*. Série *Apliques*. Wagner Priante, 2015.
Cerâmica de alta temperatura, óxidos e esmalte de cinzas. 9 cm (altura) x 27,5 cm (diâmetro maior).
Fonte: Wagner Priante.

A partir daquele momento, um procedimento até então “causal”, iniciado por ação cujo propósito era a destruição, foi levado a cabo na fase final da pesquisa do mestrado.

Na produção de dois outros objetos, que vieram a constituir a série *Híbridos*, outro episódio acionou uma ação procedimental: a visita de uma libélula ao meu ateliê, que pousou bem próxima de minha mesa de trabalho, quando estava investigando uma combinação construtiva para determinado objeto (uma situação criativa bastante tensa, diga-se). Aquilo me intrigou e investiguei o sentido que aquele fortuito poderia ter no processo. Recorri a livros para confirmar o que intuía. Aquele inseto de olhos protuberantes, que lhe permitem uma visão quase de 360 graus, e que tem a capacidade de manter o foco em vários estímulos ao mesmo tempo, sejam presas ou sinais de perigo, simbolicamente é associado à transformação e à constante mudança da vida, muitas vezes sinalizando a renovação após períodos de dificuldade. Era hora de provocar algumas mudanças...

Foi nesse encontro que decidi pegar uma peça que produzira e que não me agradara em nada, tendo inclusive a considerado “perdida” (só não a tinha jogado fora) e, com um martelo, quebrá-la. Os cacos foram incorporados à construção do

objeto em processo. Dez desses cacos, terra cozida transformada em cerâmica, a terra que virara pedra, foram incorporados a uma porção de argila, terra crua, embrionária, numa simbiose entre o que estava findado e o que se principiava.



Fig. 3. *Encantaria*. Série *Híbridos*. Wagner Priante, 2016.
Cerâmica em alta temperatura, engobes, óxidos, cinzas e ceras.
27 cm (altura) x 25,7 cm (diâmetro maior). Fonte: Wagner Priante.

Utilizar cacos de uma peça minha, antes recusada e agora destruída, foi tão transformador, que desencaixotei várias peças antigas, que nunca aceitara como prontas, ou as tinha como “erros”, quebrei várias delas e com os cacos ao barro cru, criando uma coluna-base para outro objeto, posteriormente agrupado na série *Excacos*.



Fig. 4. *Pouso II*. Série *Ex-cacos*. Wagner Priante, 2016.
Cerâmica em alta temperatura, cacos cerâmicos, engobes, óxidos, carbonato de cobre e cinzas.
33 cm (altura) x 23,2 cm (diâmetro maior). Fonte: Wagner Priante.

E assim foram se dando novos experimentos, ensaios, experimentações do fazer criativo. A essa altura o que mais me chamava a atenção eram os cacos dos objetos antigos que quebrara. E com eles passei a construir pequenos painéis, em sobreposições de cacos, unidos no forno, em queima a 1245 °C, pela fusão do vidrado e do engobe que lhes aplicava.



Fig. 5. *Neolítico*. Série *Retornos*. Wagner Priante, 2016.
Cacos cerâmicos unidos à alta temperatura, engobes, óxidos e cinzas.
3 x 16 x 21,5 cm. Fonte: Wagner Priante.

Ao finalizar a pesquisa do mestrado, pude prosseguir em reflexões e práticas com base nos trabalhos que havia apresentado até então. O enfrentamento da destruição de antigas peças minhas a fim de obter cacos fez brotarem possibilidades criativas, momento decisivo para chegar aonde nem imaginava tanto: à experiência de romper os limites da queima cerâmica. Não havia mais fim, até quando assim desejasse.

3. Reconhecimento das fendas pelo caminho

Meus trabalhos mais recentes, construídos tomando os cacos como ponto de partida, além de constituírem, em certa medida, uma revitalização de minha pesquisa poética, anunciam percepções sobre os sentidos do que vinha ocorrendo. Eles tornaram-se espécie de “guardiões dos cacos”, do passado de que fizeram parte, da minha história. Nesse processo, os cacos transitam pelo binômio *destruição-construção*, ora lembrando que tinham um antes, que haviam feito parte

de algo inteiro, não mais existente; ora ratificando sua condição de inteireza como fragmento, convertendo-se num outro algo inteiro (figura 6).



Fig. 6. Sem título. Wagner Priante, 2017.
Cerâmica, fragmentos cerâmicos, vidrados, engobes.
(a) 7 x 3,7 x 2,4 cm; (b) 8,5 x 3,6 x 1,1 cm; (c) 7,6 x 3,2 x 1,6 cm. Fonte: Wagner Priante.

No meu entender, os cacos, por sua condição, ao mesmo tempo em que sempre guardam rastros e resquícios do *seu-meu* passado, aportam ações do agora, do hoje.

Como memórias fragmentadas e, num certo sentido, veladas em segredo explícito, porque o objeto de que fizeram parte não existe mais, os cacos põe à prova a ideia de que há memória que o sujeito não ousa enfrentar. Nessas novas ações poético-procedimentais, talvez esteja provocando, ao menos em termos pessoais, uma desestabilização da linearidade do tempo dos fatos experienciados.

Esses novos trabalhos recuperam lembranças circunscritas por experiências de um percurso biográfico e, concomitantemente, constituem-se outras formas significantes. Nessa pesquisa em andamento, outras perguntas norteadoras já se enunciaram, como foi anotado no meu caderno de registros:

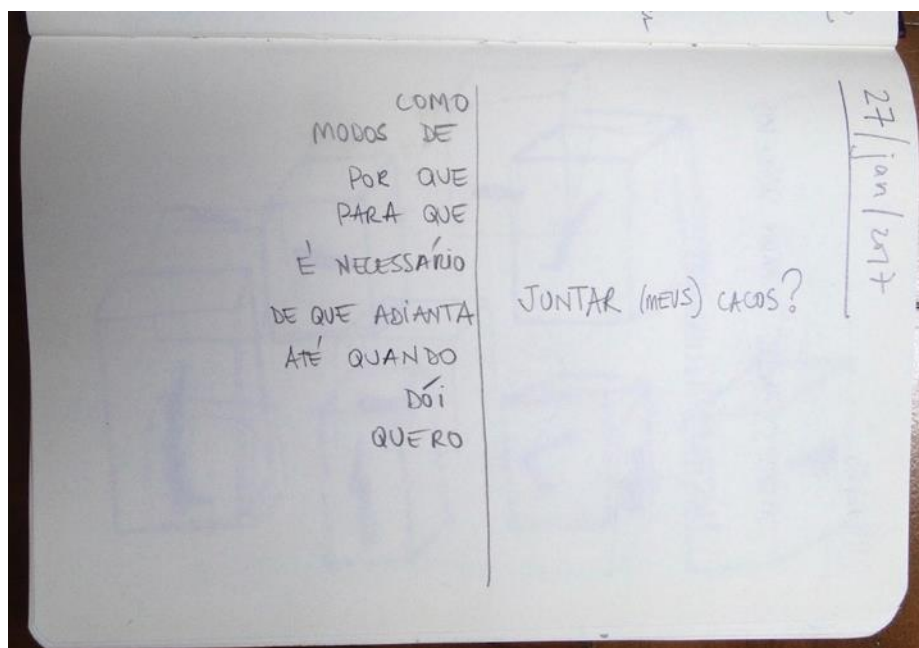


Fig. 7. Anotação em *Caderno de registros*. Wagner Priante, 2017.
Fonte: Wagner Priante.

No impasse de “como juntar (meus) cacos?”, ou “por que juntar (meus) cacos?”, ou ainda “até quando juntar (meus) cacos?”, alguns trabalhos foram se desenvolvendo. A colheita no sementeiro de cacos resultou em conjuntos que prosseguem em construção.

Em alguns casos, mantive a práxis de criar objetos que formam séries. Uma dessas tem, temporariamente, o título *Dádivas*, até o momento composta por 16 objetos (seis deles constam na figura 8).



Fig. 8. Sem título. Série *Dádivas*. Wagner Priante, 2017.
Cerâmica, fragmentos cerâmicos, vidrados, engobes.
Dimensões variadas: de 7 x 5,3 x 0,9 cm a 4,2 x 3,6 x 0,9 cm. Fonte: Wagner Priante.

Mas há também trabalhos que, até o momento, são “solitários”, talvez ainda aguardando continuidades. Em um deles, sobre uma estrutura que remete à forma de um tijolo, um prisma reto, transpus o desenho de uma fotografia de local que visitara há mais de duas décadas, em Portugal, e o pintei modificando-o com as misturas de óxidos minerais, cinzas vegetais, vidrados. Sobre uma das faces (a frontal), cacos foram sobrepostos, encortinando a paisagem. Essa só pode ser apreendida nas laterais do objeto, convidando ao retorno à sua parte frontal para decifrar o que se revela entre os cacos.



Fig. 9. Sem título. (Vistas frontal e lateral.) Wagner Priante, 2017.
Cerâmica, fragmentos cerâmicos, vidrados, engobes.
20 x 13,4 x 6,5 cm. Fonte: Wagner Priante.

A partir desse procedimento, de transpor o desenho de uma imagem fotográfica para o barro e alterá-lo durante a pintura, além de recorrer aos cacos para recriar a situação pictórica, construí outro trabalho.

Em uma placa de argila, delimitei uma área incrustando cacos, parcialmente alinhados. Acima dela, transpus uma imagem de meu rosto, em perfil, obtida de uma fotografia digital feita em uma viagem. Durante a pintura, ocorreu-me apagar a paisagem de fundo e intensificar os contrastes com as demais áreas pictóricas. Depois disso, cacos maiores, pontiagudos, foram adicionados à parte inferior da placa, e pintados de vidrado vermelho.



Fig. 10. Sem título. (Vista frontal.) Wagner Priante, 2017.
Cerâmica, fragmentos cerâmicos, vidrados, engobes.
35 x 33,4 x 2,8 cm. Fonte: Wagner Priante.

Durante a queima, abriram-se na placa trincas, fendas. Isso intensificou a dramaticidade da peça. As áreas realçadas pelas cores (verde, vermelho, branco, cinza, marrons) sugerem uma divisão tríplica da composição. Os cacos reforçam irregularidades, mas também trazem certa agressividade à imagem, além de remeterem a espinhos, farpas. As pontas vermelhas como que protegem quem queira se aproximar do sujeito que emerge da noite verde.

O que está por se revelar?

4. E quando se chega, já é hora de prosseguir

Os trabalhos continuam em processo. Todos podem sofrer alterações, seja por virem a se associar em conjuntos, seja porque a ação de destruição como procedimento criativo ainda paira sobre eles. Nada impede de que venham a ser

destruídos, para deles se obterem novos cacos, para futuras criações. Que memórias deixarão ao mundo, algo que tão efemeramente a ele se apresentou?

Essas reflexões remetem às proposições de Walter Benjamin, que entende a potência da memória somente enquanto imagem que “salta”, numa relação entre passado e presente que escapa da linearidade. Portanto, não se trata de conservar o passado, mas de retomá-lo em nova dimensão transformadora. Por isso Benjamin propõe temporalidades em termos de intensidade, o que acaba por sugerir novas formas de pensar o tempo, o transcorrer dos fatos, e a memória. Nessa perspectiva, mais do que conhecer o passado “como ele de fato foi”, o importante é apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Esses objetos parecem compor uma narrativa própria, transformando-se fisicamente no decurso do meu processo. Sua finitude poderá ser ilusória. De alguns trabalhos muitas vezes o mais potente é o processo e o pensamento que se exprimiram sobre eles, por eles. Como diz o mexicano Gabriel Orozco:

Quando um objeto tem uma lógica própria, ele começa a falar de muitas outras coisas. Não é que representa nada, mas representa ... a sua própria razão de existir, de certa forma, como um material – como o barro, a terracota, em relação com tijolos, em relação com a construção, com a cerâmica, com muitas coisas, e o corpo. Então ele está representando o movimento que faz a forma. E então ele pode falar e expressar outras coisas [...]. Por si só, tem uma finitude e uma razão que de alguma forma justifica que existe. (OROZCO, 2003. Tradução nossa.)¹

A pesquisa continua, visando encontros de novas criações e reflexões, ancorada no impulso do prosseguir, até que entenda, ou aceite, um dos mistérios mais fascinantes do todo trajeto-vida: haverá fim?

¹ No original: “When an object has logic on its own, it starts to talk of many other things. It’s not that it represents anything, but it represents... its own reason to exist, in a way, as a material – as clay, terra cotta, in relation with bricks, in relation with construction, with pottery, with many things, and the body. Then it’s representing the movement that makes the shape. And then it can talk and express other things, suggest food, look a fish, or something else. On its own, it has a finish and a reason that somehow justifies that it exists”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A filosofia do não*. Lisboa: Abril Cultural, 1991.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FARINA, Mauricius Martins. Narrativa Crítica: arte e memória. *Poiésis*, Revista do Programa de Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, n. 17, p.9-16, jul. de 2011.

OROZCO, Gabriel. Thinking with clay. Entrevista concedida em 203 a Art21. Disponível em: <<https://art21.org/read/gabriel-orozco-thinking-with-clay/>> Acesso em 10 mai 2017.

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *A imaginação material segundo Gaston Bachelard*. Rio de Janeiro, 1999. 104f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

Wagner Penedo Priante

Artista visual. Mestre em Artes Visuais (Processos e Procedimentos – *A Cerâmica dos Tapajó e o desejo de formas*) pelo Instituto de Artes da UNESP. Autor de material didático para Educação Infantil (Sistema Anglo). Recentemente participou da exposição “O lugar do outro lugar” (maio de 2017), junto ao Coletivo 2e1, e “Adentrando histórias” (instalação, agosto de 2017).

TRANSCRIÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS DOS INTÉRPRETES-CANTORES

Lucila Tragtenberg

GIIP da UNESP e PUC-SP lucilatragtenberg@gmail.com

RESUMO

Este artigo vai abordar o processo criativo da interpretação vocal constituído em transcrição. Neologismo que será investigado com base em Haroldo de Campos e Max Bense. Exemplos de transcrição interpretativa realizadas por intérpretes-cantores brasileiros serão trazidos a fim de evidenciar complexidades criativas em seu trabalho.

Palavras-chave: Transcrição. Processos de criação. Canto. Complexidade

ABSTRACT

This article will discuss the creative process of vocal interpretation made in transcreation. Neologism that will be investigated based on Haroldo de Campos and Max Bense. Examples of interpretative transcreation performed by Brazilian singer-performers will be brought to show creative complexities in their work.

Keywords: *Transcreation. Creation processes. Singing. Complexity*

1. Introdução

Os processos de criação de intérpretes-cantores se encontram praticamente inacessíveis, ou seja, em situações de incomunicabilidade, a outras pessoas que não os próprios. Pesquisas de interpretações musicais levadas ao público, tem sido frequentemente realizadas através de análises de gravações fonográficas como o fizeram Gunther Schuller e Andranick Tanguiane (1992). Dunsby (2003) menciona a pesquisa realizada por Schuller, que discutiu através da abordagem de noventa gravações, aspectos interpretativos da abertura da *Sinfonia no. 5* de Beethoven. Peter Johnson (2003) valoriza a importância do uso de gravações para estudos de elementos da expressão em performances em *The legacy of recordings*, no tópico *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: p. 208). Clarke (2003) aponta a extensa análise feita por Reep, através de gravações comerciais: mais de cem performances de uma mesma obra. Tanguiane, em *Analysing three interpretations of the same piece of music*, comparou três gravações

fonográficas da *ária da Loucura* da ópera *Lucia di Lammermoor*, realizadas por três grandes sopranos do canto lírico (Maria Callas, Dal Monte e Renata Scottò). Mas o acesso aos “modos” como as cantoras chegaram às suas interpretações se manteve, por assim dizer, inexistente.

A prática de audição fonográfica se constitui em uma perspectiva de pesquisa possível ao assunto. Ela pode contribuir em uma camada específica de possíveis respostas às perguntas como “qual” dinâmica está sendo realizada na voz do intérprete-cantor ou “o quê” ele está realizando com os elementos musicais presentes na composição. Há um nível possível de resposta à pergunta “como”, porém esse se mantém em situação de exclusiva descrição, sem possibilidades de correlações.

Por certo que a audição fonográfica possibilita também a prática de identificações e comparações, por exemplo, a identificação de quais dinâmicas sonoras (de intensidades maiores ou menores) foram realizadas pelo intérprete. É possível até mesmo a identificação de sonoridades advindas do tipo de execução técnica de instrumento, denotando a época de sua performance, como na comparação feita por Peter Johnson (2003) entre a sonoridade da violinista Marie Hall, intérprete do Concerto de Violino de Elgar em 1916 e a de Yehudi Menuhin em 1932, interpretando a mesma peça. Em referência à Menuhin, Johnson aponta características de uma técnica de violino essencialmente moderna, diferente da utilizada por Hall. Mas ainda assim, não se obteve dos próprios intérpretes alguma informação sobre a correlação estabelecida entre suas práticas técnicas e a expressão em seu mundo interpretativo.

Desse modo, através da prática de audição de registros fonográficos, os processos de criação da interpretação desenvolvidos, mantêm-se inacessíveis a outros, mantendo uma incomunicabilidade.

Historicamente, o campo de pesquisa da performance musical, ou seja, da música trazida ao fluxo sonoro por cantores e instrumentistas, é ainda recente. Segundo Cook (2006), ele parece seguir o rumo de vir a se tornar uma das vertentes musicológicas que poderá se estabelecer como um paradigma no campo da musicologia.

O autor acredita que a performance musical vem ganhando espaço investigativo na área musicológica após um período em que compositor e obra constituíram o foco das investigações musicológicas, o qual foi seguido pelo foco na área de análise musical e analistas musicais, a chamada *performance analiticamente informada* em que “o analista também é colocado no comando” (COOK, 2006: p. 7) e ainda, na esteira da valorização da música como processo e não como produto (conceito já central na área da etnomusicologia).

Para Cook (2006), tensões internas à musicologia teriam tido grande parte da responsabilidade no aumento da reflexão acerca do intérprete e da performance. Algumas delas seriam: a) a *performance histórica* que se interessa pelos instrumentos e estilos de época e que teria trazido perspectivas um tanto inflexíveis para a área, com ênfase no entendimento restrito de Interpretação; b) uma possível reação à forte presença do teórico analista musical na *performance analiticamente informada*; c) a hierarquia musical entre obra, compositor e intérprete, indicada por Glenn Gould.

Neste contexto, indicaremos a abordagem ao processo de criação da Interpretação vocal como transcrição. Neologismo criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, será investigado sob o prisma da presença da criação no trabalho de Interpretação realizado por intérpretes-cantores. Informações advindas dos próprios intérpretes-cantores (obtidas em entrevistas) possibilitarão maior acesso a seus processos de criação da Interpretação, serão apresentadas mais adiante.

2. Movimento tradutório e transcrição

A tradução compreendida como transcrição, 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.

Inicialmente, trazemos 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 transcrição 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 transcrições 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 transcrição interpretativa. Integram este processo de criação da Interpretação vocal as figuras do intérprete-cantor, do compositor, seus dados históricos-culturais e a partitura.

Tal como o tradutor, o intérprete-cantor não se encontra restrito ao universo do provérbio italiano, como tributário de traduzibilidades semânticas constituintes de dicionários.

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 transcrição poética.

2.1 Movimento tradutório como transcrição

Discutir os processos de criação da Interpretação em sua dimensão de transcrição, 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: 2010, p. 32).

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: p. 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, 2010: p. 32). Bense compreende 'informação' como "todo processo de signos que exhibe um grau de ordem." (CAMPOS, 2010: 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, 2010: 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"; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual a sua codificação original)" (CAMPOS, 2006: p. 33).

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 transcrição 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, 2010: 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 transcrição 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 transcrição na Interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que algum tipo de reprodução pudesse indicar.

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

A peça *Canção de Amor* de Villa-Lobos, do repertório tonal da canção de câmara brasileira, foi escolhida em nossa tese *Processos de Criação em edes de comunicação na Interpretação Vocal* (2012), para ser investigada junto a intérpretes-cantores quanto a seus processos de criação da Interpretação, compreendidos como transcrições, como veremos no próximo item.

3. Transcrição e intérpretes-cantores

Traremos o trecho inicial da *Canção de Amor*, que se trata de uma introdução instrumental e veremos como os elementos musicais presentes na partitura interagem com informações histórico-biográficas do compositor Villa-Lobos e dos intérpretes-cantores entrevistados.

Observamos recorrências nas entrevistas do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno quanto ao modo como compreenderam a *Introdução* realizada pelo piano, relativo ao seu desenho rítmico-melódico e à associação a dois gêneros musicais evocados por ele evocados. Tanto Fernando como Licio interpretaram a peça acompanhados por piano e perceberam esse trecho como um violão, mais especificamente, identificaram o desenho rítmico-melódico como próprio da escrita para violão e não para piano.

Assim, esse trecho pareceu igualmente à Licio e à Portari como se verá a seguir, um desenho musical realizado por um violão e, ainda, no gênero do *choro*:

Licio: a própria *Introdução* da música é **violonística**, é de **chorão**. *pappapipapapapaipapapaaaaa* [cantarola a *Introdução*], é duas coisas: o violão de sete cordas do choro e o violoncelo, quer dizer uma coisa próxima da outra (TRAGTENBERG, 2012: p. 112, grifos nossos).

Essas evidências que convocam a memória e imaginação sonora conectadas, também estão presentes na fala de Fernando:

Fernando: A forma dela, o que ela soa pra mim, independente da letra, mais parece um **violão**, TUTITAPOPAPEPOU [cantarola a *Introdução*], parece que é uma coisa típica de '**choro**' e tal, é um **improviso**. (TRAGTENBERG, 2012: p. 112, grifos nossos).

O tenor adiciona, assim, à associação do desenho rítmico-melódico de um violão tocado em gênero de '**choro**' outro recurso de composição musical, o **improviso**, e desta forma parece ter vivenciado e dado vida à *Introdução* da peça, no que tange aos desenvolvimentos dos elementos rítmico-melódicos e da harmonia do trecho. Lembre-se que o improviso é um elemento comum ao *choro*, como

comenta o musicólogo José Maria Neves: “o ‘choro’ se aproxima do Jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos.” (NEVES, 1977: p. 23).

Fernando compreendeu ainda a *Introdução* como **performática**. Ao comentar sobre as possíveis “... **ferramentas** que podem te ajudar a entrar em contato... inspirar” na criação da interpretação, o tenor trouxe novamente a figura do **desenho rítmico-melódico** da *Introdução*, acrescentando-lhe um caráter performático.

Essa outra conexão veio a caracterizar tal desenho como uma ‘improvisação performática’, uma vez que um dos entendimentos possíveis de um caráter performático diz respeito a rapidez e certo nível de destreza digital do instrumentista, implicada na improvisação, como indicado na citação de José Maria Neves :

Fernando: RIDARIDARIDATITATITAPLAPLOM [cantarola a *Introdução*], só no final, é que mais ou menos ele estabelece, ele repousa... ela é **performática** nesse aspecto. (TRAGTENBERG, 2012: p. 113, grifo nosso).

Em função disto, cabe verificar mais de perto de que é constituído esse desenho rítmico-melódico, suas invariantes e variantes ao intérprete-cantor, a fim de compreender que tipo de elementos levaram Fernando à inferência, e consequente vivência interpretativa do trecho como performático.

Ele possui um movimento descendente de alturas sucessivas arpejadas, em *tercinas* ágeis que já **oferecem** um pouco de assimetria no ritmo (que pode oferecer uma ideia de dificuldade acerca do seu fazer) vigoroso, pois a dinâmica indicada pelo compositor para o trecho é de sonoridade *forte*, um elemento de sonoridade intensa. Tal desenho, constituído em vigor e agilidade, foi assim associado à ideia de performance, ao que parece em função do caráter de proximidade que possui com os solos de improvisos instrumentais, os quais geralmente realizados por um instrumento tocando sozinho, com destreza técnica, rapidez e um grau considerável de vigor rítmico-melódico, como comentado.

Para tanto, parece ter contribuído nessa conexão outro elemento grafado na partitura - que pode ser considerado como “ferramenta”, tal como é entendida no contexto da citação de Fernando acima - e que até agora não havia sido referido, o **andamento** um tanto rápido e enérgico, o *quasi Allegro*:

Fernando: RIDARIDARIDATITATITAPLAPLOM, [cantarola a *Introdução rápida e direta*, sem pausa] Soa um improviso de um violão, que não sabe nem em que tom vai começar! Só no final, é que mais ou menos... ele repousa. (TRAGTENBERG, 2012: p.113, grifo nosso).

Apesar do andamento não ter sido nomeado de modo direto e consciente, sua presença é evidente na concepção de ‘performance improvisatória’ realizada, pois todos os exemplos dados/cantados foram realizados pelo tenor com um andamento (velocidade) rápido.

As associações dos elementos citados até agora, parecem ter se dado a partir de uma inferência rápida, direta de algum modo (sem a utilização de palavras que os descrevessem ou nomeassem) ao se levar em conta que foram evocados performatividade e improvisos instrumentais, mas como um ‘todo’ de significado já estruturado para aquele desenho rítmico-melódico.

Parece dizer respeito a uma inferência abdução em que os elementos foram rapidamente percebidos e julgados no âmbito do julgamento perceptivo, prosseguindo na geração da hipótese do caráter performático e de improvisação. Essa prática perceptivo-lógica se mostrou recorrente em outros momentos nos processos de criação das interpretações dos intérpretes-cantores entrevistados.

Tal compreensão parece possível ao se levar em conta, entre outras evidências, não ter sido verificado um discurso verbal de inferência indutiva ou dedutiva que o levasse a, conscientemente, montar esse ‘todo’. Ele se daria se houvesse um exame específico verbalizado dos elementos envolvidos, como a especificação do tipo de desenho rítmico-melódico utilizado, a nomeação da dinâmica forte e do andamento *quasi Allegro*. O que se verifica é que todos esses elementos aparecem em uma descrição já **globalizada**, referente a um todo do evento sonoro. Eles estão ali mas presentes já diretamente **no evento** de

performance, no plano expressivo, todos em conexão resultando na significação performática improvisatória.

Por certo que os elementos desse caráter performático assinalado, incluindo seu âmbito cultural, já integravam a memória do intérprete-cantor e vieram a ser associados, conectados à compreensão do *choro*. Ao entrar em contato com as propriedades dos elementos de andamento, desenho rítmico-melódico e harmônico grafados na partitura, parece os ter **transformado, transcriado** em um desenho 'performativo' e 'improvisatório' de um violão. Como assinala Cecília Salles:

... a **ação transformadora** envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na **maneira** como são transformados. A inovação da inferência se encontra na singularidade da transformação: algumas dessas combinações são inusitadas. (SALLES, 2006: p. 35, grifos nossos).

Até aqui foi possível entrar em contato com a transcrição da *Introdução* instrumental da peça, a partir das **interações** de elementos do desenho rítmico-melódico tal como **imaginado** em um violão/violoncelo tocado no gênero do *choro*, na estrutura de improvisação performática em um andamento enérgico.

Todas essas características desenvolvidas em memórias e imaginações interagem em **interconexões** com memórias pessoais, uma delas de âmbito familiar de Fernando, ligada a mais um gênero musical, a *seresta*:

Fernando: Como se fosse uma *seresta*, eu que sou filho de seres... meu pai é cantor de *seresta*. Então eu me identifico com essa forma, essa estrutura musical. (TRAGTENBERG, 2012: p. 116)

Ela se conecta ainda à informações de **redes culturais** em que se encontram inseridos, histórica e culturalmente sobredeterminados, o compositor e a peça musical:

Fernando: A partir dos anos 30, acho que com a Rádio Nacional, e toda a coisa do getulismo criou-se uma ideia de brasilidade. E assim, Chico Alves, Orlando Silva, essa forma musical de cantar, sobretudo a sere... nesse momento, a **seresta**, ela vira uma coisa nacional, ela é uma coisa de identificação nacional, e acho que essa música é um tipo de força, ela **tem uma coisa dentro que é além da música**. Ela tem uma força que te identifica com uma comunidade, com um país. **Ela tem essa força atávica, essa música especialmente**. (TRAGTENBERG, 2012: p.116, grifos nossos).

Interrelacionando aspectos histórico-culturais, como um modo mais lírico de cantar próprio aos cantores de rádio a partir dos anos 30 do século XX, o gênero da *seresta* e a “ideia de brasilidade”, Fernando compreende que a *Canção de Amor* apesar de escrita em 1958, seja tributária dessa herança. Verifica-se a conexão por ele realizada da peça musical com uma grande força própria a essa esfera histórico-cultural, interagindo, ainda, com sua exposição ao gênero *seresta* no âmbito biográfico e familiar.

A proximidade do gênero do *choro* à *Canção* foi também trazida por Licio através de uma informação da **rede** histórico-**cultural** própria à figura do compositor:

Licio: ... a gente também tem que lembrar que Villa-Lobos foi chorão, conviveu com os grandes chorões cariocas. (TRAGTENBERG, 2012: p. 117)

A convivência citada com chorões - ocorrida em cinemas (com pianeiros) e cafés no Rio de Janeiro, segundo José Maria Neves (1977), onde tocou junto a instrumentistas de *choro* - e a ‘brasilidade’ da *Canção de Amor* evocada pelos intérpretes-cantores, integram uma estrutura interna-externa de configuração de tradições culturais constituintes da obra de Villa-Lobos, explicitada na observação de Alejo Carpentier, citada por Amálio Pinheiro:

Villa-Lobos (...) explicava o acento profundamente brasileiro de sua música por uma projeção **dentro-fora**, por uma operação exteriorizante, expressiva, do seu espírito formado no **Brasil**, herdeiro de todas as tradições culturais – autóctones, africanas, cantochão, barroquismos, classicismos, romantismos, batuques, pianistas de cinema da avenida Rio Branco... – que se entrecruzam hoje no seu país. (CARPENTIER apud PINHEIRO, 2009: p. 12, grifos do autor).

A afirmação de Licio acima evidencia sua conexão a uma informação própria às **redes culturais** e biográficas em que se encontra a figura de Villa-Lobos. Considerando que em **redes culturais** são levadas em conta por Cecilia Salles as interações de um sujeito histórico culturalmente sobredeterminado e seu ambiente, e que 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 em ebulição” (SALLES, 2010: p. 145), a sabida convivência de Villa-Lobos com os chorões e conjuntos de música popular no Rio de Janeiro já citada, aponta para essa efervescência de época e introduz um dos ‘desvios’ na obra compositor do âmbito música ‘erudita’ para a ‘popular’.

Entretanto, esta informação não estava grafada nominalmente na partitura, mas foi citada por Licio e Fernando, assim como pela soprano Ruth Staerke:

Ruth: É o caso da *Canção de Amor*, com esse **espírito chorão de Villa-Lobos**, bem característico dessa canções. (TRAGTENBERG, 2012: p. 118, grifo nosso)

O caráter **romântico** da canção foi também indicado por Ruth. Os elementos mencionados pela soprano disseram respeito à **articulação** (indicações de ligaduras criando uma sonoridade ligada no fluxo vocal e instrumental) e **dinâmica** (indicações de aumento e decréscimo gradativo de intensidade, volume):

Ruth: ... ela é uma música bem romântica, com ligaduras extensas e umas dinâmicas de *crescendo* e *diminuendos*; e esse colorido é que dá esses sentidos. (TRAGTENBERG, 2012: p. 118)

A soprano Rosana Lamosa associou a peça à *seresta*, evocada em um caráter lírico identificado por ela como um “espírito brasileiro”, outro elemento possível na obra de Villa-Lobos, relacionado à “projeção dentro-fora”, compreendendo a peça em seu todo como lírica, romântica e melancólica (como a soprano Adelia Issa):

Rosana: ... Aqui também tem um drama mas **não é um drama**. É muito mais reflexiva, uma coisa mais lírica. Que eu acho que é uma tendência mesmo das canções nossas, do nosso espírito brasileiro. Sempre foi das **serestas**. Acho que aí bota uma melancolia, uma coisa nossa, bem lírica: *tão longe assim de ti, vencida pela dor, na triste solidão, procuro ainda te encontrar amor, meu amor* [frase final da seção A]. Acho que isso é extremamente lírico, e melancólico – mas é romântico, também. (TRAGTENBERG, 2012: p. 118, grifos nossos).

A ênfase no lirismo da *Canção*, estendida a um caráter da canção brasileira, foi também indicado por Fernando, para ele, que a correlacionou a uma atmosfera cultural que envolve diversidades culturais:

Fernando: ... é uma música muito brasileira, nunca toma... Não é que nem o espanhol ou argentino, **ele já é uma coisa dramática**. Ele vai falar do amor, um amor não resolvido ou mal resolvido, ele vai falar ou com raiva, ou com ironia, ou com desprezo, a gente não, **a gente vai sonhar na tarde azul**. (TRAGTENBERG, 2012: p. 119, grifos nossos).

Licio também compreendeu a melodia, na totalidade da peça como próxima ao gênero da *seresta* e a associou, como Fernando, a melodias de músicas populares brasileiras:

Licio: Não é uma música que trata da temática de maneira universal, eu acho que a temática é tratada de forma BRASILEIRA, quase como uma **seresta**. Uma estética, uma **melodia muito próxima da seresta popular dessa época**, você tem na música popular brasileira diversas melodias, não vou dizer quais, porque essa daqui realmente tem uma originalidade muito grande, mas muito próxima dessa forma de condução melódica, nostálgica, brasileira, saudosa. (TRAGTENBERG, 2012: p. 119, grifos nossos).

Fernando: Várias músicas, que eu me lembre agora, “*lábios que beijei, mãos que eu afaguei numa noite de luar assim*” (cantarola), “*sonhar na tarde azul do teu amor ausente*” (cantarola). É a mesma **forma** musical, que faz esse *link*, para mim. Então já tem uma identidade particular minha, forte, com esse tipo de música. (TRAGTENBERG, 2012: p. 119, grifo do intérprete-cantor).

Em função das interações entre elementos musicais, imaginação e memória, parece que ao cantar a peça em ensaios e na performance musical frente ao público, Fernando tenha vivenciado a *Introdução* realizada pelo piano como um violão, em improviso performático, inserido no universo musical do *choro*, mas também da *seresta*, em relação ao modo de cantar e à força cultural de um período que correlaciona à *Canção*. Essas características, integrantes de seu processo

criativo, desvelam elementos de uma camada de expressão e sentido da interpretação em momentos de ensaios e performance. É possível estender essa compreensão a Licio, que igualmente compreendeu o desenho rítmico-melódico da *Introdução* associado à sonoridade do violão e ao estilo musical do *choro*, associando também à *seresta* a melodia e rítmica do piano. Rosana parece ter adentrado um universo lírico, melancólico e romântico associado ao gênero da *seresta*, e Ruth se reportou ao gênero do *choro* e ao romantismo na linha musical.

Foi possível assim ver como elementos musicais e informações histórico-biográficas contribuíram de modo próximo e diverso para a interpretação dos intérpretes-cantores entrevistados, criando situações interpretativas diversas.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Qohélet o – que - sabe*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In RINK, J. (Ed.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 59-72.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. In RINK, J. (Ed.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 225-236.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.) *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

TANGUIANE, Andranick. Analysing three interpretation of the same piece of music. IN: DALMONTE, Rosanna (Ed); BARONI, Mario (Ed.). *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento: Università Degli Studi, Dipartimento di Storia della Civiltà, 1992, 21-40.

TRAGTENBERG, Lucila. *Processos de criação em redes de comunicação na Interpretação Vocal*. São Paulo. 2012. 223 f. Tese de Doutorado, Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Lucila Tragtenberg

Soprano e professora de voz cantada e falada do curso de *Artes do Corpo* e de *Extensão* na PUC-SP. Doutora em *Processos de Criação* pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Orientadora vocal no curso *Cooperativa da Invenção* em 2016 e 2017 da Casa das Rosas (SP). Lançou o CD *voz, verso e avesso* com músicas de Livio Tragtenberg sobre poesias de Haroldo de Campos com patrocínio do Programa Petrobras Cultural.

O SALÃO ARTE PARÁ E A TRAJETÓRIA DO ARTISTA

Toky Popytek Coelho

Secretaria de Educação do Estado do Paraná - coelho_toky@yahoo.com

RESUMO: Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado e visa desenvolver um trabalho crítico/historiográfico sobre o Salão Arte Pará e seus artistas, na cidade Belém, Estado do Pará, durante os seus mais de trinta anos de edições. Para tal, analisamos os catálogos das edições que são publicados a cada término de uma exposição. Com isso, elaboramos um levantamento e um discurso sobre a importância deste Salão para o circuito das artes da região e do país, bem como a construção de sua identidade a partir dos artistas que agregam nas suas práticas artísticas a valorização da cultura local.

PALAVRAS-CHAVES: Salão. Artistas. cultura

RESUMEN: *This article is part of a masters research and aims to develop a critical/historiographic work about the Salão Arte Pará and its artists, in the city of Belém, State of Pará, during its more than thirty years of editions. For this, we analyze the catalogs of the issues that are published at each end of an exhibition. With this, we elaborate a survey and a discourse on the importance of this Hall for the circuit of the arts of the region and the country, as well as the construction of its identity from the artists who add in their practices the valorization of the local culture.*

KEYWORDS: *Salão. artists. Culture.*

1. O SALÃO ARTE PARÁ

O Salão Arte Pará pertence a Fundação Romulo Maiorana (FRM), uma instituição criada em 1981, sem fins lucrativos, relacionada a área da cultura local e, responsável pelas atividades de responsabilidade social das Organizações Romulo Maiorana (ORM), um conjunto de empresas voltadas para a imprensa e entretenimento. A primeira edição do Salão Arte Pará ocorre desde 1982, em Belém, Estado do Pará, e se tornou referência no cenário cultural e artístico da região devido a sua magnitude no que tange aos espaços utilizados, participação de artistas, público e importantes curadores, como mostram as figuras 01 e 02.



Figura 01 – Vista interna da primeira edição.
Fonte: Liberal (1982, p.1)



Figura 02 – Vista interna da edição de 2010
Fonte: Liberal (2010, p.4).

Sua idealização partiu do jornalista Romulo Maiorana sob a justificativa de que os artistas locais precisavam de algum estímulo para alavancar suas carreiras artísticas, podemos ver isso no conteúdo do seu discurso de abertura da primeira edição. Segundo o jornalista, o artista paraense se encontrava na difícil falta de condições para se firmar no contexto artístico, entre incompreensões e preconceitos, ele se via na possibilidade de abandonar seus ideais, caindo no esquecimento, portanto, necessitando de ser reconhecido e apoiado pela sociedade (LIBERAL, 1982, p.13).

O Salão Arte Pará tradicionalmente dividia-se em duas categorias de apresentação: *artes plásticas* e *fotografia*, porém novas linguagens foram se agregando tornando-o um evento de arte contemporânea. Atualmente o Salão é apresentado em diferentes locais da cidade Belém, se configura em *Mostra competitiva* (quando artistas disputam prêmios ou vagas para apresentar seus trabalhos), *Sala especial* (Quando um artista é convidado para uma mostra individual, podendo ou não ser paraense) e *Artista homenageado* (quando é escolhido um artista paraense para participar de uma mostra individual). O Salão possui um curador e um grupo de júri, porém como o evento possui várias salas, muitas vezes o curador escolhe um profissional das artes para curar algumas dessas salas e construir diálogos. Boa parte desses curadores são artistas experientes e já atuantes no Salão.

Curadores importantes tiveram atuação significativa no Salão Arte Pará e possibilitaram uma roupagem de evento de arte contemporânea como Marcus Lontra, Paulo Herkenhoff, Orlando Manesky, Alexandre Sequeira, Mariza Mokarzel.

Por outro lado, a participação dos artistas, em especial, no Salão Arte Pará foi fundamental para a construção de sua identidade regional, principalmente quando se trata de artistas da própria região atuando nele. A tabela 01 a seguir, nos mostra a quantidade total de artistas no Salão nos anos de 2002 a 2012. A primeira parte mostra o geral, compreendendo artistas locais e de outras regiões, a segunda, nos possibilita visualizar apenas a quantidade de artistas da região.

PARTICIPAÇÃO GERAL DE ARTISTAS NO SALÃO ARTE PARÁ 2002/2012 (mostra competitiva e convidados)											
ANOS	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
MOSTRA COMPETITIVA	58	53	51	50	59	57	44	34	44	37	25
TOTAL GERAL	69	74	94	118	128	99	96	62	61	102	35
PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS PARAENSES E DE OUTRAS REGIÕES NA MOSTRA COMPETITIVA											
ARTISTAS PARAENSES	32	37	15	40	22	49	20	13	14	8	7
TOTAL GERAL	58	53	51	50	59	57	44	34	44	36	25

Tabela 01 – Artistas paraenses no Salão

Fonte: Liberal (2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007; 2009; 2010; 2012.) e www.frmaiorana.org.br, 2014.

Quando o Salão Arte Pará abre sua primeira edição, segundo o primeiro catálogo do evento, foram inscritos 58 artistas que enveredavam pela fotografia, pintura e escultura (CATÁLOGO, 1982, p. 5-14). Analisando o catálogo de dez anos depois, mas precisamente no ano de 1991, a atuação de artistas foi ligeiramente semelhante, 55 artistas (CATÁLOGO, 1991, p. 45-90). Ainda nesse sentido, se compararmos a quantidade de artistas na primeira edição com a do ano 2000, o número é exatamente igual (CATÁLOGO, 2000, p. 14-94). Na edição de 1984, começa a ser identificada a origem dos artistas, as categorias e se atuam na mostra competitiva ou são somente convidados. É exatamente nessa edição que os dirigentes decidem oficializar a participação de artistas de outras regiões na mostra competitiva (CATÁLOGO, 1984, p.3).

Em 1984, foram cinco artistas de outras regiões do país participando na mostra competitiva, estes, oriundos de Fortaleza, São Paulo e Pernambuco, sendo um artista convidado de Fortaleza (CATÁLOGO, 1984, p. 7-10). Mas para frente, nos anos de 2002 a 2012, o número de participantes de outras localidades do país torna-se significativamente maior e, em certos momentos, ultrapassa os da própria região Norte, como podemos ver nas tabelas.

Um exemplo disso foi em 2002, quando além do Pará, o Salão contou com

artistas na mostra competitiva oriundos dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Distrito Federal, Pernambuco, Minas Gerais e Bahia. No total daquele ano, o estado de São Paulo liderou com 10 representantes (CATÁLOGO, 2002, p. 48-91). Ainda no contexto da tabela, constatamos que os estados que mais disputaram uma vaga no Salão Arte Pará, foram São Paulo e Rio de Janeiro. Na edição de 2004, por exemplo, 12 dos selecionados eram do Rio e 9 de São Paulo (O LIBERAL, 2004, p. 7). Na edição de 2006, praticamente ficaram empatados, 11 cariocas e 10 paulistas (O LIBERAL, 2006, p.1). Entretanto, em 2010, São Paulo abre vantagem com 15 artistas e o Rio de Janeiro aparece com 10 (MENEZES apud O LIBERAL, 2010, p. 11). E, na edição de 2011, o estado também lidera o ranking com 13 artistas contra 8 do Rio de Janeiro (MENEZES, apud O LIBERAL, 2011, p. 9).

Portanto, a diversidade de artistas vindos de diferentes regiões do país torna o Salão Arte Pará indubitavelmente num evento não mais regional, e sim, nacional. Como sua repercussão, chegou ao conhecimento dos artistas das demais regiões do país, principalmente por meio da internet. O interesse desses artistas em participarem do evento pode se justificar talvez pela possibilidade de verem seus trabalhos apresentados fora de sua região.

Portanto, são longos anos de atividades que possibilitam promover o surgimento de questões sobre público e obras, produção contemporânea em artes tanto paraense como nacionalmente, também pode-se vislumbrar aspectos referentes a mobilização cultural que este evento provoca, bem como no que tange a educação e seus processos de ensino dentro de espaços de arte como este e a mediação nesse contexto, dentre outros discursos. São nesses sentidos que podemos destacar o evento como um campo de possibilidades a pesquisa em arte em diversas áreas do conhecimento e de discursos sobre a história da arte contemporânea paraense.

2. Artistas no Arte Pará

A cidade de Belém, a Santa Maria de Belém do Grão Pará, como chamada

outrora, apresenta uma particularidade, o seu forte regionalismo impregnado nos costumes do povo da região. Assim, o cotidiano paraense é grandemente construído a partir de elementos simbólicos que enveredam pela dança (influência indígena e africana), pelas credices populares (mitos e lendas amazônicas), pela religião predominantemente católica e, sobretudo, pela culinária (pratos típicos de influencia indígena). Esses valores simbólicos podem ser presentificados na famosa feira do Ver-o-Peso¹ (Figura 03), onde multidões transitam ali para consumir o peixe fresco, as frutas e verduras nas barraquinhas, as ervas medicinais, as cerâmicas marajoaras e os brinquedos de miriti comercializados ali. Exatamente por isso que este local torna-se imutável e de inconfundível palco de identidades que se extravasa para além de um simples cartão postal de uma cidade turística.



Figura 03 – Vista do Ver-o-Peso
Fonte: Alex Raiol, 2015.



Figura 04 Projeto Urublues (2004)
Fonte: Catalogo (2011, p. 27).

Diante desse cenário, o fotógrafo Miguel Chikaoka, com um olhar sensível às imagens que o Ver- o- Peso produz, interpretou este local como um ponto de referência de uma cultura híbrida onde, negros, brancos, índios, mulatos transitam nessa cultura. O artista produziu uma instalação fotográfica denominada “Projeto Urublues”² (Figura 04). Nela, organiza milhares de fotografias de rostos de pessoas aleatórias justapostas de maneira que construísse um grande mosaico, o qual condensa uma única imagem, a do Mercado de Peixe do Ver-o-Peso. Com isso,

¹ O nome “Feira do Ver-o-Peso” é devido no passado existir ali um posto de fiscalização e de pagamentos de tributos de mercadorias trazida para a região, os produtos eram pesados e tarifados.

² O projeto Urublues compreende a um painel de 2,5 metros de altura e 5 metros de largura construído a partir de 8 mil imagens fotográficas feitas através de mini-câmeras artesanais.

Chikaoka buscou na multidão, na memória coletiva, mostrar que aquele local é constituído por uma diversidade cultural e social que forma uma unidade, isto é, sua identidade própria.

Ao produzir esta obra, Chikaoka nos evidencia, além de uma produção simbólica, a atuação do artista diretamente nos eventos do cotidiano pulsantes desse local, o qual permite com que possa captá-los e construir leituras sobre um entendimento tão próximo do público ao ponto de, como um reflexo de si, perceber-se na obra. É nesse sentido que queremos olhar o Salão Arte Pará por meio da atuação dos artistas que participaram, ao longo das edições do mesmo, tornando-se um dos principais elementos da construção da história e de sua identidade enquanto Salão Regional.

Primeiramente gostaríamos de apresentar as tabelas 02 e 03, as quais elaboramos com o intuito de quantificar a participação dos principais artistas no Salão Arte Pará, nos anos de 1982 até 2012.

ARTISTAS	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
Jocatos	X	X	X	X	X	X			X		X		X	X		X	X	
Ruma	X	X										X						
Luiz Braga	X			X	X	X	X	X	X	X								
P.P Condurú		X			X		X	X					X					
Jair Jr.		X	X	X	X		X	X	X	X	X		X		X			
Alexandre Sequeira		X	X	X					X									
Mariano Klautau							X				X							
Flavya Mutran								X		X	X			X	X	X		X
Armando Sobral								X										
Guy Veloso										X	X	X	X	X				X
Nina Matos										X			X	X	X			X
Claudia Leão									X		X	X						
Miguel Chikoca											X				X			
Alberto Bitar											X		X	X		X	X	
Dirceu Maués											X	X		X	X			
Orlando Manesky											X	X		X	X	X		X
Paula Sampaio											X	X	X		X			
Walda Marques											X		X			X		
Berna Reale														X	X			
Daniele Fonseca																		
Arthur Leandro									X						X			X

Tabela 02 – Artistas no salão 1982-2001.

Fonte: Catálogo (1982; 1983; 1984; 1985; 1986; 1987; 1988; 1989; 1990; 1991; 1992; 1993; 1994; 1995; 1996; 1997; 1998; 1999; 2000 e 2001)

ARTISTAS	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Alberto Bitar	X		X	X	X	X		X	X	X			
Acácio Sobral			X	X	X								
Eliene Tenório		X	X	X	X	X	X	X		X			
Emmanuel Franco			X	X	X								
Jair Junior	X	X	X	X		X	X						
Marinaldo Santos			X	X	X						X		
Marcone Mereira			X	X									
Nima Matos	X		X	X									
Ruma			X	X			X						
Flavia Multran	X		X									X	
Guy Veloso			X				X						
Danielle Foncesa	X		X	X	X	X		X					X
Berna Reale			X	X		X				X			
Geraldo Teixeira	X			X									
Jocatos	X			X		X			X			X	
Keyla Sobral	X			X		X		X			X	X	
Sant Cris				X	X	X							
Dirceu Maués	X			X	X	X			X	X			
Alexandre Sequeira	X			X									
Mariano Kautal	X	X			X			X					
P P Condurú	X				X								
Armando Queiroz						X		X		X			
Victor de La Roque								X	X			X	X
Paula Sampaio										X			X

Tabela 03 – Frequência de artistas no Salão Arte Pará.

Fonte: Liberal (2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012).

Sob a perspectiva dessas tabelas, é evidente que esses artistas paraenses construíram parte de suas trajetórias através do Salão Arte Pará, pois expõe que grande parte deles atuaram durante anos no evento, bem como uma alternância de participações. Desse modo, existem artistas que quase completaram as lacunas das tabelas, como por exemplo, o artista plástico Jocatos que participou treze vezes, assim como Jair Junior com a mesma quantidade de edições e o fotógrafo Luiz Braga que já aparece desde a primeira edição do evento. Ainda nesse sentido, observamos nas tabelas que alguns desses artistas surgem na década de 1980, como é o caso do Jocatos, do Ruma, do Luiz Braga, do P.P. Condurú, do Jair Junior e do fotógrafo Alexandre Sequeira. Por outro lado, outros artistas dão início as suas carreiras no Salão a partir da década de 1990, como por exemplo, o fotógrafo Guy Veloso, Alberto Bitar, Nina Matos e Dirceu Maués, bem como, fora da tabela, temos Armando Queiroz, que dá seus primeiros passos na década de 1990.

De certo que o Salão Arte Pará não foi o único cenário de atuação dos artistas paraenses, porque paralelamente a ele existiam muitos outros eventos de arte acontecendo, sendo que muitos deles buscavam a legitimação de seus trabalhos neles. Um exemplo disso foi o artista Geraldo Teixeira que, em 1986, participando do Salão Arte Pará, paralelamente também é selecionado no Salão Paranaense, assim como em 1992, ano que foi premiado no Arte Pará, participa do

Projeto Amazônia, pelo Instituto Goethi Belém/Alemanha, sendo que no ano seguinte é premiado no Arte Pará novamente e no Mac/SP (CULTURA PARÁ, 2016).

Nesse enredo, o artista plástico Acácio Sobral, falecido em 2009, construiu um currículo tendo o Salão Arte Pará e outros eventos fora da região como perspectiva. Em 1993, edição do Salão que participa, atua também no Painel Arte Brasileira MAB/FAAP (Sp), assim como no ano de 1994 é selecionado no Salão do MAM da Bahia (Ba), ocorrendo também no ano seguinte, quando é premiado no Arte Pará. Em 1998 participa da "Trilogia" – Museu do Estado do Pará; "A Arte Contemporânea da Gravura – Brasil Reflexão 97" Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (MUMA), contemplando o Prêmio Aquisição no Salão de Artes Plásticas da Amazônia e premiado em 1998 e 2000 no Arte Pará (CULTURA PARÁ, 2016).

Outra artista é Dina oliveira, que teve atuação intensa no Arte Pará. Sua carreira, ao passo que transitava pelo Salão Arte Pará, é premiada no 38º Salão Paranaense em 1980, em Curitiba e, em 1983, é novamente premiada neste salão, bem como no Arte Pará. Por outro lado, em 1982 e 1983, é selecionada e premiada no 35º e 36º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, em Recife. Em 1986, quando é premiada no Arte Pará, também recebe o Prêmio Revelação – Pintura, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA, pela exposição individual realizada na Galeria Paulo Prado (ENCICLOPÉDIA, 2016).

Por outro ponto, a década de 1990 representa, a nosso ver, um símbolo de ininterruptão do Salão Arte Pará, que chega a sua 10ª edição. Nesse período, muitos artistas já haviam passado pelo Salão Arte Pará e fixaram sua trajetória alcançando sua estabilidade no circuito das artes. Como o Salão já começa aparentemente apresentar uma estabilidade na agenda cultural da região e, a partir do ano 2000, quando começa a admitir novas linguagens e incorporar o perfil de um evento de arte contemporânea, podemos perceber uma espécie de ajuda mútua, uma troca onde Salão e artistas se amparam para que ambos se legitimarem na região. Essa relação entre artista e salão pode ser observada na tabela 04, a seguir.

ARTISTASCONVIDADO S	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Paula Sampaio	X				X						X
Luiz Braga	X				X	X				X	
Emmanuel Franco			X		X	X	X				
Marcone Moreira					X	X					
Berna Reale					X	X					X
Jorge Eiró					X		X	X			
Emmanuel Nassar				X	X	X		X		X	
Dina Oliveira					X						
Dirceu Maués					X						
Geraldo Teixeira					X						
Jocatos					X	X					
Jair Jr					X						
Mariano Klautau					X						
Marinaldo Santos					X			X			
Miguel Chikaoka					X					X	
Alexandre Sequeira					X						
Orlando Manesky					X	X	X	X	X	X	
Walda Marques					X			X			
Acácio Sobral							X	X			
Armando Queiroz							X				
Claudia Leão							X	X			
Ruma							X				
Flavia Mutran								X			
Alberto Bitar											X
Guy Veloso											X
Arthur Leandro					X						

Tabela 04 – Artistas Convidados.

Fonte: Liberal (2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012).

A tabela traz um levantamento sobre a atuação dos artistas, não na mostra competitiva do evento, mas no que tange a participação como convidados. Isto significa que o artista agora tem posição privilegiada no Salão, já não precisa mais competir. Por outro lado, tudo isso não aconteceu por acaso, grande parte se dá pela influência do curador nessas ações, porque se observarmos na tabela, os anos de 2002 a 2005 essa atuação como convidado era tímida, exatamente porque a curadoria ainda não buscava aproximação do artista nas atividades do Salão, era mais voltada para a apresentação das obras em si. Entretanto, se observarmos os anos de 2006 a 2012 essa frequência aumenta e, mais precisamente sobre 2006, temos um curador nessa edição que vai preocupar-se com a aproximação do evento e dos artistas com público contemplador da região. Paulo Herkenoff será o primeiro curador que vai pulverizar o evento em diferentes espaços de Belém e, para tal, mobiliza artistas paraenses convidando-os a produzirem obras para esses locais e que dialoguem com a cultura local (CATÁLOGO, 2006). Nesse sentido, os artistas ganham mais autonomia no Salão e tornam-se curadores daquele local.

No ano 2000, de certa forma, alguns artistas sentiram-se incentivados a

também ingressar no evento em busca de uma projeção no circuito das artes da região. O artista plástico Acácio Sobral participou ativamente de várias edições do Salão Arte Pará, atuou como artista convidado, premiado e homenageado. Ao passo que atuava no Salão Arte Pará, Acácio foi construindo seu repertório artístico participando de diversas mostras nacionais e internacionais. Em 2000, integra a 3ª Trienal de Gravura 'Colour in Graphic Art, na Polônia e, em 2002, quando participa do Salão Arte Pará, trabalha na mostra individual 'Mantas: xilogravuras', no Museu de Arte Sacra de Belém e da mostra 'Entre el Gesto y la Repetición, em Buenos Aires. Também, em 2003, atua na curadoria do Salão Arte Pará na coletiva de gravura 'Múltiplos', na Galeria Graça Landeira, em Belém. Por fim, em 2004, ano que também participa do Salão, Sobral faz parte da mostra 'Panorama da Xilogravura Brasileira, no Rio Grande do Sul (CULTURA PARÁ, 2016).

O artista Armando Queiroz que, diferentemente dos outros elencados aqui, alcançou grande reconhecimento dentro da região, exatamente porque boa parte da sua carreira artística constrói na própria região, busca enriquecer seu repertório atuando em vários eventos, sendo o Salão Arte Pará parte deles. No ano de 1997, por exemplo, o artista faz parte da Coletiva do Projeto Macunaíma, Gal. Macunaíma (RJ) e, em 1998, é convidado do Arte Pará, expondo no Museu do Estado do Pará – MEP (PA). Em 2000, participa do IX SAMP – Salão Municipal de Artes Plásticas, em João Pessoa e do 26º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha e no Projeto Prima Obra/FUNARTE, Brasília – DF. Neste mesmo ano Queiroz é premiado no Arte Pará. (CULTURA PARÁ, 2016). Em 2014, é convidado para a mostra da 31ª Bienal de São Paulo com a instalação 'Antigamente fomos muitos' (BIENAL, 2014, p. 111).

3. Aproximação do artista com a cultura local

No tópico anterior fizemos uma análise geral sobre o Salão Arte Pará no currículo dos artistas. Por outro lado, quais os impactos da atuação dos artistas no Salão? Como um artista pode influenciar na construção de uma identidade para este Salão? Além do "Projeto Urublues" de Chikaoka nos responder isso, os artistas paraenses fizeram semelhantemente no Salão Arte Pará. A partir de suas

linguagens próprias, produziram obras que propuseram ao contemplador paraense um vislumbre de si, como é o caso também do trabalho de instalação do artista Armando Queiroz denominado “Boca de ferro do Ver-o-Peso” (Figura 05), uma instalação com caixas acústicas propondo interferências sonoras na feira do Ver-o-Peso, as mesmas caixas acústicas utilizadas para divulgações ao público nos arredores da feira.



Figura 05 – Caixas acústicas no Ver-o-Peso.
Fonte: Catálogo (2006, p. 6).



Figura 06 – Walda Marques (2006).
Fonte: Catálogo (2006, p. 22).

Nesse contexto, assim como Miguel e Armando, a artista Walda Marques adentra nesse espaço de produção simbólica e, em locais específicos das barraquinhas de cheiro, privilegia as personagens principais dessa produção, as “Mulheres de cheiro”³. Walda propõe um trabalho de intervenção urbana utilizando como suporte a própria arquitetura da principal edificação daquele local, o Mercado de Ferro (Figura 06). Nele, a artista vai imprimir grandes fotografias posadas das mulheres que vendem ervas medicinais utilizadas pelo povo da região para tratamento físico e espiritual.

A instalação também foi fundamental para o processo de transição das propostas estéticas no Arte Pará. O artista Jocats, por exemplo, propõe a

³ As mulheres de cheiro correspondem ao apelido dado as feirantes que vendem ervas de cheiro nas barraquinhas do Ver-o-Peso.

construção de um perfeito cenário de um ambiente com um altar religioso a partir de um já existente, transportando-o com riqueza de detalhes que quase confunde o real com o representativo (Figura 07). Jocatós conseguiu transportar toda uma ambiência tradicional paraense para dentro de um espaço museal, o deslocamento do cenário do lar amazônico para uma instituição. A instalação foi montada dentro do MHEP⁴ e, de certa forma, nos mostra como o espaço do Salão começou a ser explorado a partir do momento em que começa a priorizar o contexto da região. Esta instalação torna-se significativa, porque expressa continuidade da obra por todo o espaço expositivo do evento, não preso a paredes somente, mas contextualizando-as.



Figura 07 – “Casa de dona Oriondina”.
Fonte: Catálogo (2005, p. 22-23).



Figura 08 – Instalação fotográfica
Fonte: Catálogo (2006, p.196-197).

Ainda nesse contexto, a curadoria de Herkenhoff propõe a ruptura com o espaço expositivo fechado, ao passo que incentiva os artistas a proporem trabalhos que pudessem explorar a região do Ver-o-Peso, o ponto de encontro simbólico da cultura paraense. Assim, o Salão Arte Pará sai do espaço fechado do museu e vai ao encontro do público, propondo uma aproximação com o seu cotidiano. Além disso, as curadorias posteriores vão seguindo a mesma lógica, quando oferecem vários encontros e propostas extra-museus que exploram as atividades culturais do povo. Desse modo, a curadoria com a ajuda dos artistas, prioriza o contexto para a construção cenográfica, permitindo com que a arte não

⁴ Museu Histórico do Estado do Pará

tenha um lugar definido, em outras palavras, uma arte sem lugar, na qual o valor de exposição é a prioridade e não o lugar da exposição.

Com esse olhar, Herkenhoff desafiou vários artistas, tanto da região como de outras partes do Brasil, a produzir trabalhos que tivessem como discurso exatamente o regionalismo e suas relações com o cotidiano da população amazônica (O LIBERAL, 2006, p. 1). Cada artista apresentou sua leitura sobre aquele local, como no caso do artista Rodrigo Braga (Figura 08), que trabalha com fotografias instaladas no Mercado de Carne, situado também no Ver-o-Peso. São narrativas que constroem um homem em processo de metamorfose, numa espécie de autoplastia, transformando-o em animal, tendo a carne como veículo do discurso.

Estes trabalhos artísticos e muitos outros possibilitaram uma pulverização das atividades do Salão Arte Pará para fora dos seus espaços institucionais, ofertadas diretamente ao público e seu cotidiano que, segundo Herkenhoff, como uma espécie de dessacralização da arte, quebrando com a maneira tradicional de apresentação das obras no Salão Arte Pará (O LIBERAL, 2006, p. 1).

4. Considerações finais

Não há como negar o impacto e importância que o Salão Arte Pará tem para as atividades artísticas da região, tampouco sua influência na trajetória do artista paraense e na vida cultural do público. Nas suas mais de trinta edições o Arte Pará parece ter seguido os acontecimentos da história da arte na região, muitos artistas, tanto nas artes plásticas como na fotografia, buscavam se firmar na agenda cultural, encontrando nesse evento a possibilidade disso acontecer. Eles foram construindo seus currículos artísticos sendo selecionados por vários anos na mostra e alcançando reconhecimento e prestígios que lhes possibilitaram participar de maneira ativa no Salão, atuando na curadoria, no júri e nas salas especiais. De certo que o Salão se legitimou, ganhou estabilidade e reconhecimento no cenário artístico. Sua complexidade nos suscitou muitas questões que discutimos aqui e pode suscitar muitas outras que em um artigo não daria conta. Porém, nossos

levantamentos e inquietações elencados aqui podem servir de instrumentos de continuidade da pesquisa.

REFERÊNCIAS

CULTURA PARÁ. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/index.htm>. Acesso em: 10/05/2016.

ENCICLOPÉDIA, Itaúcultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10/05/2016.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. (Belém). **1ª Arte Pará –Belém**: catálogo, 1982.

LIBERAL. Salão Arte-Pará 82, o melhor. **LIBERAL**, Belém, 30 out. 1982. Artes, caderno 1, p.13.

_____Arte Pará na reta final para as inscrições. **LIBERAL**, Belém, 1 set, 2010 Magazine p. 4.

. _____ .2ª MENEZES, Carolina. Arte Pará divulga vencedores de 2011. **LIBERAL**, Belém, 12 set, 2008. Atualidades, Cidades, p.9.

_____Feira para a arte. **LIBERAL**, Belém, 8 out, 2006. Magazine, p. 1.

_____Nazaré valoriza a arte. **LIBERAL**, Belém, 18 set, 2004. Cartaz, p

Arte Pará –Belém: catálogo, 1983.

_____ .3ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1984.

_____ .4ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1985.

_____ .5ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1986.

_____ .6ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1987.

_____ .7ª **Arte Pará – Belém**: catálogo, 1988.

_____ .8ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1989.

_____ .9ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1990.

_____ .10ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1991.

_____ .11ª **Arte Pará –Belém**: catálogo, 1992.

- _____ .12ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1993.
- _____ .13ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1994.
- _____ .14ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1995.
- _____ .15ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1996.
- _____ .16ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1997.
- _____ .17ª Arte Pará –Belém: catálogo, 1998
- _____ .18ª Arte Pará–Belém: catálogo, 1999.
- _____ .19ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2000.
- _____ .20ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2001.
- _____ .21ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2002.
- _____ .22ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2003.
- _____ .23ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2004
- _____ .24ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2005.
- _____ .25ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2006.
- _____ .26ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2007.
- _____ .27ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2008
- _____ .28ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2009.
- _____ .29ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2010.
- _____ .30ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2011.
- _____ .31ª Arte Pará –Belém: catálogo, 2012.

29ª BIENAL, São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2072>. Acesso em: 04/06/2016.

Toky Popytek Coelho

Integrante do Grupo de Estudos Visuais - IA/Unicamp, formado nas graduações em Licenciatura Plena e Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professor em artes no Quadro Próprio de Magistério da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Paraná.

DOCTRINA DEFIXIT: UM PROCESSO DE CONSTRUÇÃO EM ARTE E SOBRE ARTE

Deni Dias (Cladenir Dias de Lima)
FASC – deny.jaba@bol.com.br

Francine Cunha
FASC – narigudim@yahoo.com.br

Roseli Lemes
FASC – rosellemes.silva@bol.com.br

Oswaldo Kitsune
FASC – osvaldokun_chrono@hotmail.com

Felipe Vieira
FASC – felipevieiragsmarinho@hotmail.com

Ivan Braga
FASC – Ivan__braga@hotmail.com

RESUMO

A presente pesquisa apresenta o processo de criação/produção de uma obra de arte em andamento, buscando analisar cada etapa de sua confecção, contando desde as questões teóricas como os estudos práticos. O objetivo principal é mobilizar ideias a respeito da produção artística coletiva, assim como seus percursos híbridos de criação, execução e reflexão do artista/professor e artistas/alunos. Algumas das referências artísticas utilizadas para a produção do trabalho foram os artistas George Segal e Sergio Romagnolo. A fundamentação teórica se baseia em Ostrower (2011), Salles (2008) e Valente (2008). A metodologia utilizada configura-se como ação-reflexão a partir da produção, do confronto de ideias e das pesquisas bibliográficas. É possível perceber que na constituição de uma obra, a própria produção torna-se protagonista e aprofunda as ideias sobre a própria arte.

PALAVRAS-CHAVE

Processo de Criação. Procedimentos artísticos. Arte Contemporânea

ABSTRACT

The present research presents the process of creation / production of a work of art in progress, seeking to analyze each stage of its preparation, counting from the theoretical questions like the practical studies. The main objective is to mobilize ideas about collective artistic production, as well as their hybrid paths of creation, execution and reflection of the artist / teacher and artists / students. Some of the artistic references used for the production of the work were the artists George Segal and Sergio Romagnolo. The theoretical basis is based on Ostrower (2011), Salles (2008) and Valente (2008). The methodology used is set as action-reflection from the production, the confrontation of ideas and bibliographical research. It is possible to perceive that in the constitution of a work, the production itself becomes a protagonist and deepens the ideas about the art itself.

KEYWORDS

Creation process. Artistic procedures. Contemporary Art.

1. O processo de constituição dos sujeitos na coletividade em função da arte

Entre tantas formas de criação em que se configura a arte, identifica-se que na contemporaneidade o processo de produção/criação da obra passa de modo imprescindível por um “falar” dela. Isso porque desde Duchamp ou dos modernistas em geral, as questões conceituais ganham um espaço a mais do que apenas o destaque de uma técnica artística. Quando não pelo artista, vindo de um crítico ou de um curador, a obra pressupõe um discurso. Devido a essa e outras questões, percebe-se que no processo de criação pós-moderna a discussão da construção de um trabalho e da obra em si se dá de modo dialético e, portanto, muitas vezes a obra torna-se coletiva, devido a esse trabalho tanto técnico (mas não mais só de ajudantes ou aprendizes) como intelectual feito a muitas “mãos”. Segundo Valente (2008) dá-se a esse processo o nome de hibridação interformativa.

Na produção da obra, a “hibridação interformativa” realiza-se de diversas maneiras; destacamos aqui aquelas que ocorrem nas discussões e produções realizadas em co-autorias e/ou produções coletivas (VALENTE, 2008) sendo neste momento que a obra ganha seu caráter singular e original, pois une o fazer ao inventar único de cada pessoa.

Sendo assim, foi na proposição de um projeto de obra de arte coletiva, embasado nas inquietações técnicas e conceituais de um grupo de interessados em arte é que se configurou este trabalho *DOCTRINA DEFIXIT* (do latim, “Ensino Petrificado”). Segundo Ostrower (2011), não é necessário explicar demasiadamente a necessidade que os sujeitos têm de simplesmente se expressarem pela criação.

Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades existenciais. O homem cria não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano,

coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER, 2011: p. 9-10)

O início do processo se deu como um projeto inspirado na arte Parade¹, para colocar a mostra as técnicas e características de diversos artistas do Vale do Paraíba, já que a maioria do grupo reside nessa região. Diversas ideias surgiram: animais, partes do corpo humano e objetos começaram a fluir.

Tendo como propositor um dos próprios integrantes do grupo devido a sua experiência artística e acadêmica o Prof. Me. Deni Dias, foi estimulada uma proposição livre, na qual não era necessária a correção de uns aos outros e sim levar o maior número de ideias para a experimentação, desenvolvendo com maior amplitude a integração de materiais, técnicas e possíveis discursos cognitivos.

A ideia de proposição e coletividade são, de certo modo diferentes. O propositor cria a obra sem necessariamente executá-la, como eram alguns dos trabalhos dos neoconcretistas²; já a participação na coletividade prescinde estar presente também na sua execução. Outro processo de produção pensando na obra que se faz pela intervenção de vários sujeitos seria a interação, que diferente da proposição ou da criação coletiva, precisa do receptor, ou do público. Segundo Valente (2008), neste caso também há a hibridação, que ocorre na interação entre público e obra havendo a possibilidade de o receptor manipular a obra, manifestando a sua expressividade e seu entendimento ou compreensão, reconstruindo e acrescentando novas características à medida que, no ato de interagir, transfere e confere a sua própria formatividade à obra proposta.

... nessas hibridações poéticas geradas por proposições interativas, no ato da recepção, a obra – enquanto unidade sintetizadora – absorve a interação do público e, conseqüentemente, sua formatividade colocada naquele empenho de poiesis. [...] o público efetivamente hibrida-se na obra. De modo permanente ou efêmero, o interator hibrida uma forma que é sua, afetando a obra tanto em seu campo de interpretabilidades (que se amplia na medida em que nela integra seus conteúdos e experiências), quanto em sua forma e estrutura, embutindo nela sua expressão, seu gosto e seu tempo. (VALENTE, 2008: p.38-39)

¹ Intervenção artística realizada nas cidades como Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro, na qual peças em tamanho natural de vacas eram pintadas por vários artistas.

² Os artistas neoconcretistas produziram obras em que só eram possíveis de serem apreciadas sensitivamente. São exemplos os trabalhos de Hélio Oiticica, *Parangolés* (1964) e Lygia Pape, *Divisor* (1968)

No caso do projeto que se discorre aqui, o proponente se coloca também como executor participante, o que também põe em pauta uma pesquisa sobre o trabalho do artista/professor, sendo, aqui, aquele que orienta, porém, não direciona, pois é seu papel também estimular a criação e suas possibilidades, ao mesmo tempo que também intervém complementando ideias e experimentando técnicas.

Para o desenvolvimento da ideia era necessário pensar também em lugares para expor, ou no discurso que se pretendia abordar. Pensou-se na criação de gaiolas, para que os artistas expusessem o que prende o ser humano e sua capacidade de criação. Na sequência, era preciso decidir um local onde essas obras pudessem ser expostas e ter um alcance do maior número de pessoas. O local sugerido inicialmente foi a cidade de Campos do Jordão-SP, devido sua mídia cultural muito grande no Festival de Inverno de Música Erudita. Deu-se então uma nova inspiração para criação, poderia ser esculturas de instrumentos musicais, que condizendo com o contexto do Festival, colocasse em pensamento o processo de fruição (integração entre arte e público), fazendo instrumentos derretendo. Surgiram demais sugestões como um corpo humano, ou esculturas em tamanhos reais ou grandes. Um croqui de um corpo humano feito todo com mãos de gesso foi a base de uma nova abertura de trabalhos. Mãos todas desfragmentadas, em painel vieram a ser a sequência deste projeto, depois, passaram a ser uma mão inteira no centro de várias desfragmentadas neste mesmo painel. Uma sequência de uma mão se desfragmentando também surgiu. E logo, mãos tentando alcançar um corpo estático mais à frente delas.

2. A questão plástica

Algumas dessas ideias não ficaram apenas no plano conceitual e foram experimentadas à medida que iam sendo discutidas, explorando a qualidade dos materiais e técnicas.



Figura: 1 - Felipe Vieira. Estudo para projeto de corpo composto por mãos de gesso
Fonte: Acervo particular (2017)

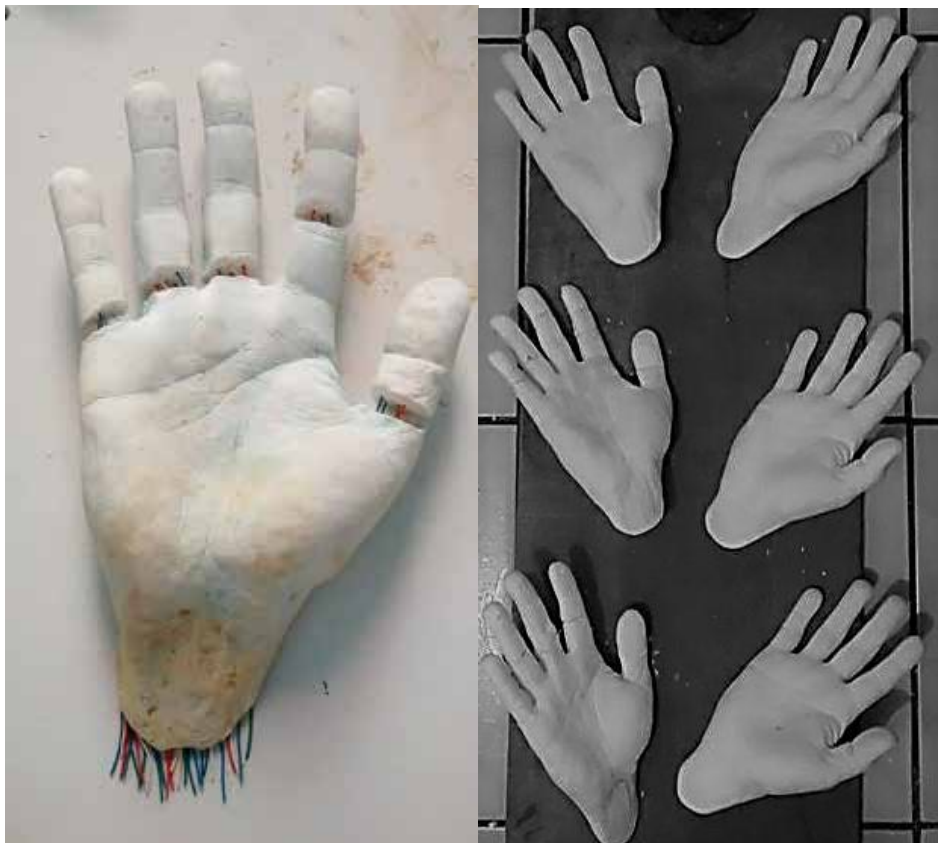


Figura: 2 - Ivan Braga. Mãos em gesso – composição
Fonte: Acervo particular (2017)

Alguns artistas também serviram de referência, como Sérgio Romagnolo e seus estudos sobre peças ocas ou vasadas em material plástico. George Segal e seus trabalhos em gesso compondo cenas do cotidiano e em tamanho natural.



Figura 3: Profeta Amós – 1993 – Sérgio Romagnolo – Série Profetas de Aleijadinho
Fonte: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/sergio-romagnolo/#jp-carousel-10483>
Acesso: 18/06/2017



Figura4: George Segal, 1964. <http://aaw3dart.blogspot.com.br/2012/04/we-make-george-segal-style-plaster.html>. Acesso: 18/06/2017

Fato é que dentre essa multiplicidade de ideias, nenhuma foi descartada, porém, aqui falaremos da que representa uma síntese de todo o contexto e das proposições sugeridas. Nasceu então, a sugestão da confecção de uma instalação que representasse uma sala de aula, sendo feitas esculturas de um professor e seus alunos. O público, consegue a interação com as esculturas, podendo “entrar” nelas, pois cada peça é oca por dentro e algumas partes permitem movimentação, isto é, a escultura é completada com partes do corpo de quem interage com elas. Essa ideia catalisa, em parte, o processo do próprio grupo e a relação entre os integrantes.

Contudo, é colocada em pauta aqui também a reflexão de outro tipo de relação que se estabelece no sistema educacional ainda hoje aplicado, que é a “estaticidade” dos papéis. O professor “engessado” em uma prática alienadora e os alunos, em parte, passivos diante do processo. O público pode apreciar a obra a partir da perspectiva de ambos e sensorialmente revisitar esse lugar já frequentado pela grande maioria das pessoas e criar uma metáfora do que a educação têm oferecido: pequenas brechas de expressão e um corpo inteiro aprisionado ao sistema.

Para desenvolvimento da proposta, o material escolhido foi o gesso, signo que concretiza a própria ideia de engessamento social pela escola. A disposição das peças foi pensada em fila: a primeira figura em pé (professor) e as outras em sequência sentadas em mesas individuais (alunos).

Para moldar as peças, o artista/professor se colocou em posição de modelo (no sentido de “objeto” do qual se tirou o molde) e os artistas/alunos exploraram as qualidades materiais do gesso e sua estruturação, ao mesmo tempo que eram discutidas e propostas ideias o tempo todo. Os artistas/alunos ficaram responsáveis pela execução prática.

Nesse sentido, o professor, enquanto “peça” a ser moldada permanece como campo de trabalho dos seus alunos, se coloca concretamente na posição de mediador entre os alunos, a técnica e os materiais, permitindo que “nele” fossem experimentados processos de produção envolvendo sucesso e fracasso. Este momento dentro da produção artística é o mais rico e desafiador, território onde tudo pode acontecer e o que fica da produção são os vestígios e momentos de encontros e desencontros. Segundo, Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 1984: p.73)



Figura5: Artistas do coletivo (Professor e alunos) trabalhando na elaboração do trabalho
Fonte: Acervo particular (2017)

Perder este processo prático, faz com que o abandono de uma ideia pré-estabelecida não aconteça e a conformidade e inerência aos fatos e situações de produção sejam pouco articuladas. Por outro lado, percebe-se que ao executar uma obra na prática, reestrutura-se ou se complementa seus conceitos, sempre agregando novas reflexões possíveis nas relações entre a arte em seu objeto e as ações cotidianas, ou a própria condição de ser homem. De acordo com Ostrower:

O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis de ser sensível –cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de

comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre. A produtividade do homem, e vez de esgotar, liberando-lhe, amplia-se. (OSTROWER, 2011: p. 27)

Em determinado momento da produção é necessário entendê-la em seus elementos mais profundos, por exemplo, como o grupo pensa, como cada um pensa dentro do grupo e como o trabalho projeta a ótica de cada um.

3. Entendendo o processo criativo

Realizar um projeto na prática ajuda a criar e a aperfeiçoar uma técnica, ou seja, possibilita entendê-la agregando repertório artístico, requer compreender a “engrenagem” dos materiais em aglutinação, pressupõe questioná-los a medida em que os experimenta, estuda-se maneiras de tirar deles sua melhor qualidade em aplicação ao que se quer, mobiliza concentração e atuação em medidas tais que se vê em processo a intuição, a lógica e as habilidades trabalhando em sinergia. É preciso estar aberto a experimentar, no entanto, admitindo que a não concretização satisfatória é um passo a ser dado em direção ao plano final, adquirindo experiência e admitindo que o erro possa ser também uma intervenção criativa. Salles (2008), diz que, “*a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade*” (SALLES, 2008: p. 19), e Ostrower (2011, p.35) complementa:

As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escapem, sentimos perfeitamente que há um nexos. Sentimos também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. (OSTROWER, 2011: p.35)

O desafio aqui então é fazer que todas as ideias e formas de percepção, como ainda diz Ostrower, que já ocorre no mar de pensamentos de um só ser humano, seja em coletivo. Lembrando que o objetivo não é somente uma linha de pensamento, mas a liberdade de várias interpretações, o que caminha para uma arte

que vai muito além de novas técnicas, mas que tenha uma interação não somente física, mas também cognitiva.

O diálogo também se tornou uma grande ferramenta em todo o processo de criação, fosse ele sobre o projeto, ou não. A fala, talvez não a principal, mas uma das principais formas de expressão humana fez total diferença, pois desenvolveu o grupo em seu universo cultural e sensitivo, organizando de forma limpa, mas não única, reflexões e interações dos objetivos formados diferentes e ordenados. A fala também ajudou a reintegrar a capacidade sensitiva e controlar a percepção (que corresponde a uma seleção natural consciente que muitas vezes, pode bloquear a capacidade de formar algo novo). Essa forma de expressão com certeza fez total diferença em todo o processo e como nos afirma Ostrower (2011, p.37):

O aspecto relevante a ser considerado aqui é que, por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação subjetivada. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar. Não fosse assim, não haveria diálogo. Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem.

Houve também, momentos de tensão psíquica, o que também implica em grande progresso da criação e desenvolvimento deste projeto. Quando os membros deste, começaram a ver que poderia não dar certo (através de ideias, diálogos e até mesmo de manipulação de materiais), os conflitos iniciaram, o que é muitas vezes visto como algo prejudicial, vemos como ponto de ampliação de possibilidades. Isso graças a motivação de todos e o equilíbrio pessoal de cada um desenvolvendo sua capacidade criadora de forma integral e coletiva.

Sendo assim, não seria diferente que neste projeto houvessem todos os estudos e as perdas que se teve até se chegar ao resultado esperado, tanto na prática, como no conceito. Pensar nas relações entre o artista e a obra, o professor e seus alunos, ou mesmo as possibilidades de proposição, coletividade e interação são percursos realizados na produção deste trabalho, porém, a concretização da obra ainda está em processo pois todas as etapas pressupõem maiores discussões, ou seja, ela só estará completa quando colocada em exposição. Isso é pertinente neste trabalho que visa maior foco no processo de discussão/produção ao invés de

pensar apenas o resultado final. É possível perceber o quanto houve momentos para pensar sobre teorias do processo criativo durante os estágios de confecção da obra ainda a ser concluída, e assim permanecem abertas possibilidades de elaboração da obra até a escrita do presente artigo e a imagem final do trabalho concretiza-se como projeto



Figura 6: Esquema para estudo do trabalho DOCTRINA DEFIXIT
Fonte: Acervo particular (2017)



Figura 7: Estudo da disposição das peças para possibilitar a interação do público
Fonte: Acervo particular (2017)

Verifica-se que o título do trabalho que se refere a um ensino “petrificado” ou “engessado” é o contrário do que se busca no processo de construção da obra. Representa nas instâncias de fuga que as peças permitem (os lugares onde, ao

interagir, o receptor poderá ainda manter livre ou a mostra) a perspectiva de mudança, de ação e de pró atividade que se deseja ao se ensinar ou aprender em congruência. Cada peça, como uma “máscara corporal”, esconde o que os sujeitos desejam libertar, mas pode também sugerir uma proteção contra o próprio sistema “petrificado”. De qualquer forma, há múltiplas leituras ainda a serem exploradas até a conclusão da obra por parte dos artistas, e por parte do público que se espera apreciador da obra, essas possibilidades permanecem, positivamente, infinitas.

REFERÊNCIAS

DUCHAMP, Marcel –“O Ato Criador”. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2011.

SALLES, Cecília. **Redes de Criação**. Vinhedo. 2008.

VALENTE, Agnus. **Útero portanto Cosmos: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo**. 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2008

Deni Dias (Cladenir Dias de Lima)

Artista Híbrido, Mestre em Arte pela UNESP/SP, integrante do grupo de Pesquisa: Poéticas Híbridas do Instituto de Arte da UNESP/SP, coordenado pelo Prof. Dr. Agnus Valente e Prof. Dr. Wagner Cintra. Atualmente é professor no curso de Licenciatura em Arte da Faculdade Santa Cecília de Pindamonhangaba/SP e na Pós-Graduação do Instituto IEVAP nas áreas de arte e pedagogia.

Francine Cunha

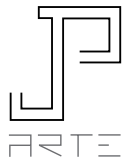
Artista Plástica, ilustradora, Mestre em Arte pela UNESP/SP, integrante do Núcleo de Pesquisa em Arte da Universidade Teresa D'Ávila. Atualmente é professora no curso de Licenciatura em Arte da Faculdade Santa Cecília de Pindamonhangaba/SP e na Pós-Graduação do Instituto IEVAP nas áreas de arte e pedagogia.

Roseli Lemes

Artista Plástica, estudante do curso de licenciatura em Arte na Faculdade Santa Cecília - Pindamonhangaba/SP.

Ivan Braga

Artista Plástico autodidata atuante na área da escultura em madeira e estudante do curso de licenciatura em Arte na Faculdade Santa Cecília - Pindamonhangaba/SP.



Felipe Vieira

Artista Plástico autodidata com experiência em estúdio de peças em resina e na produção de moldes; estudante do curso de licenciatura em Arte na Faculdade Santa Cecília - Pindamonhangaba/SP.

Oswaldo Kitsune

Artista Gráfico atuante na criação de personagens em ambiente digital, estudante do curso de licenciatura em Arte na Faculdade Santa Cecília - Pindamonhangaba/SP.

PERCEPÇÃO E MEMÓRIA NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Lucila Tragtenberg
PUC-SP e Grupo GIIP lucilatragtenberg@gmail.com
Rogerio Rauber
UNESP e Grupo GIIP rauber1960@gmail.com

RESUMO

A percepção demonstrou protagonismo nos estudos sobre a atividade artística. Abordando os aspectos de sensação, memória, imaginação e aspectos relacionais, discutiremos a percepção artística tal como compreendida por Cecília Salles na *Crítica de Processos* e nas *Redes da Criação*, bem como por Charles S. Peirce na sua teoria perceptiva, relacionando conhecimento e processos criativos. A teoria ecológica da percepção de James Gibson revelou-se complementar à teoria peirceana e será analisada nos seus aspectos de mutualidade, *affordances*, *variantes/invariantes* e sintonização.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Percepção. Processos de criação

RESUMEN

La percepción demostró protagonismo en los estudios sobre la actividad artística. Enfocando los aspectos de sensación, memoria, imaginación y aspectos relacionales, discutiremos la percepción artística tal como comprendida por Cecilia Salles en la Crítica de Procesos y en las Redes de la Creación, así como por Charles S. Peirce en su teoría perceptiva, relacionando conocimiento y procesos creativos. La teoría ecológica de la percepción de James Gibson se reveló complementaria a la teoría peirceana y será analizada en sus aspectos de mutualidad, affordances, variantes/invariantes y sintonización.

PALABRAS CLAVE: Memória. Percepción. Procesos de creación

1. Percepção artística e memória afetiva

Aprofundaremos neste artigo questões que tiveram reflexões iniciais desenvolvidas em nossa tese de doutoramento¹ e dissertação de mestrado². Ao elencar os vários aspectos envolvidos nos processos criativos, tais como memória,

¹ Lucila Tragtenberg. Processos de Criação em redes de comunicação da Interpretação Vocal. Tese de Doutorado em *Processo de criação* no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica na PUC-SP.

² Rogerio Rauber Do Bagaço da Pintura às *Pictocartografias*. Dissertação de Mestrado na linha de pesquisa *Processos e Procedimentos Artísticos* do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP.

sensação, imaginação, afetividade e percepção, vislumbramos entre eles uma complexa interconexão, que também se demonstra nas relações entre artista, obras, outros artistas, história da arte e fruidores. Tais relações formam o sistema de arte, composto por múltiplas redes, com diferentes níveis e intensidades de conexão: redes espaciais, temporais, biológicas e culturais. O artista produz nestas redes, imerso nos estímulos, influências e demandas do abundante e inesgotável manancial de onde recebe induções poéticas, repertório, materiais e procedimentos. Seu trabalho será devolvido ao sistema de arte e incorporado, rejeitado ou ignorado. Caso seja incorporado, provocará transformações nas redes do sistema e influenciará outros artistas. A partir daí, repercutirá em atividades direta ou indiretamente ligadas à arte, tais como design, arquitetura, moda, comunicação social, culinária e mesmo na sociedade como um todo. Por isso o processo criativo apresenta tantas singularidades imaginativas, afetivas, sensoriais, memoriais e perceptivas. Para a pesquisadora dos processos de criação Cecilia Salles, a percepção artística é compreendida como uma transformação criativa. Segundo a autora, na mediação que o artista estabelece com as redes nas quais está imerso, a percepção artística apresenta aspectos de qualidade sensível e de inferencialidade:

[percepção artística:] Atividade criadora da mente humana, que é uma **ação transformadora**. [...] As percepções interagem com a experiência passada, portanto, **não é [sic] divorciada [sic] da memória**. As sensações têm **papel amplificador**, permitindo que certas percepções fiquem na memória. (SALLES, 2010: p. 23, grifos nossos)

A percepção artística pode ser compreendida como uma abordagem aberta, flexível e ressignificadora do mundo e da vida. Ao estabelecer vínculos poéticos com aquilo que seria, no senso comum, “a realidade nua e crua”, o artista expande e modifica seu ambiente. Ao agregar qualidades sensíveis, garante permanência e potência às suas visões de mundo. Ao enraizar estas visões no tempo (memória), as qualifica, permitindo que assumam a condição de instrumentos cognitivos e, portanto, de diferenciais importantes para a sobrevivência de nossa espécie.

Entre as interações agenciadas pela percepção artística que, ao provocar induções poéticas também se constituem como fonte de recursos cognitivos, está a memória afetiva. Ela foi conceituada na obra de Jean-Yves e MarcTadié como sendo

toda “aquela que nos faz experienciar, à evocação de uma lembrança, um sentimento, uma impressão, uma sensação.”³ (TADIÉ, 1999: p. 177) Temos aí uma similaridade com o objeto artístico e os processos criativos, que também são disparadores de emoções, reflexões, ações e conhecimentos. Há uma relação simbiótica, de potencialização recíproca, entre a percepção artística e a memória afetiva.

Jean-Yves e MarcTadié descrevem um tipo de memória afetiva: a memória sensitiva. Ao provocar sensações que emergem de outras, a memória sensitiva se manifesta mesmo sem qualquer lembrança consciente do momento em que foi vivenciada. Pura sensação, apenas. Sensação de um momento anterior. Como que transpondo uma linha temporal, experienciada de modo similar àquele instante, sua presentidade é inequívoca. Não se trata apenas de uma sensação a ser revivida, mas parece ser aquela própria sentida anteriormente, retornando através de circuitos psicofísicos. Uma memória inconsciente, mas com vivacidade e presentidade contundentes:

Não é a lembrança imaginada da sensação que sentimos em uma época, é ela mesma que ressurgir. A doce carícia de uma pele acetinada... A picada de uma agulha. Ela nos **sentir no presente a emoção sentida no passado, idêntica e também intensa.**⁴ (TADIÉ, 1999: p. 189, grifos nossos)

Neste momento inconsciente, mas intenso de percepção, a qualidade do que se percebe é como algo físico, corporal. Segundo os autores, somos primeiramente tomados por uma impressão. Numa segunda etapa, poderemos nos conscientizar do fato originário da sensação, embora isto possa não acontecer. Portanto, a memória sensitiva, ao ser acionada por dispositivos inconscientes e nos tomar de surpresa, atua diferentemente de uma memória romântica, que buscaria provocar,

³ “La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l’évocation d’un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation.”

⁴ “C’est ne plus le souvenir imagine de la sensation que nous ressentions à l’époque, c’est elle-même qui ressurgit. La douce caresse d’une peau satinée... La piqûre d’une aiguille, la mémoire affective vraie n’existe quedans la mesure où elle nous fait ressentir dans le présent l’emotion ressentie dans le passé, identique et aussi intense.”

intencionalmente, a retomada de um conjunto de sentimentos aos quais teríamos apreço em acessar.

A memória imaginativa, outro tipo de memória afetiva, trata a sensação de modo diverso da sensitiva. Ela seria responsável pela imaginação na qual a impressão lembrada parece trazer a carga afetiva experienciada anteriormente. Parece... Mas, na realidade, esta carga não retorna tal e qual. O que emerge, neste caso, é a carga ligada ao momento presente. Cecilia Salles comenta acerca de uma “memória adúltera”, se referindo à memória que não retoma o que fora vivenciado. Ela reconstrói com emoções, desejos e imaginação, algo pretérito, ao “repensar com imagens de hoje as experiências do passado.” (SALLES, 2011: p. 104) Esta memória imaginativa é indicada pelos dois autores franceses como sendo uma das mais comumente acessadas, afirmando também que não há fidelidade integral entre a nossa memória e os acontecimentos. Será sempre, no máximo, uma fidelidade condicional. A partir daí, podemos inferir que acontece com nossas lembranças o mesmo que ocorre com nossas percepções: ambas são suscetíveis e provocadoras de contaminações subjetivas, tributárias e indutoras de interpretações, passivas e ativas nas suas transformações qualitativas e quantitativas. Todas estas relações se potencializam simbioticamente, prenes de poeticidade.

2. Percepção e Peirce

Nos estudos sobre processos criativos e no diálogo entre percepção e memória que integram a *Crítica de Processos* e as *Redes da Criação* (assim como são nomeadas as pesquisas de Cecilia Salles), algumas noções são importantes. Uma delas é a não linearidade do trabalho artístico: ele é constituído por idas e vindas, por aparentes retrocessos, por supostos avanços que não se efetivam, por transversalidades, por contaminações, por esperas frutíferas ou não, por conquistas ou fracassos. Outra noção importante é a ausência de hierarquia valorativa entre os fatos: eventos aparentemente de menor significação podem se revelar muito potentes, e vice-versa.

Outra noção importante, que abordaremos a seguir, foi conceituada por Charles S. Peirce como *abdução*. Ela poderá nos auxiliar na compreensão de como a memória afeta e é afetada pelas nossas percepções. *Abdução*, o “método da descoberta”, foi apontado pelo fundador da semiótica como um dos três tipos de raciocínio lógico no qual formamos uma hipótese para algo ainda não explicado. Os outros dois tipos são a *indução* e a *dedução*; a primeira serve apenas para confirmar ou não hipóteses; a segunda comprova a possibilidade. Já a *abdução* sugere possibilidades ao identificar regularidades nos fatos observados, fazendo uma espécie de juízo intuitivo, auxiliado pela imaginação e pela criatividade. Segundo Peirce, só a *abdução* introduz ideias novas. É possível um paralelo entre a *abdução* e o processo de coleta sensível na percepção artística, como Cecilia Salles indica:

[...] é verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam anteriormente em nossa mente, mas é a ideia de colocar junto o que nunca tínhamos sonhado colocar junto que faz **surgir subitamente** a sugestão nova diante da hipótese da nossa contemplação. (SALLES, 1990: p. 79, grifo nosso)

No trabalho artístico inúmeras descobertas surgem a partir de atitudes aparentemente irracionais ou aleatórias, que subvertem a lógica e o bom senso, trilhando caminhos desconfortáveis, desafiadores e desconhecidos. É o que faz a diferença entre um artista e um mero fabricante de coisas bonitas ou úteis: o artista caminha na contramão do senso comum, perambulando numa busca de respostas para questões que ainda não foram sequer claramente formuladas. Mas esta aventura não se faz levianamente. Ela é indissociável de um olhar atento, que busca reconhecer tudo aquilo que escaparia ao observador comum. Neste sentido, vale traçar um paralelo entre *abdução* e *serendipidade*, conceito que aparece nos estudos de outros pesquisadores brasileiros do processo criativo, como Charles Watson, porém se faz ausente das reflexões de Cecilia Salles. *Serendipidade*, também chamada de *serendipismo*, *serendiptismo* ou *serendipitia* designa descobertas aparentemente casuais. É o termo cunhado em 1754 pelo romancista Horace Walpole a partir de “Os três príncipes de Serendip”, lenda oriental sobre descobertas notáveis no transcorrer de uma viagem que não se relacionavam com o objetivo inicial, mas que foram viabilizadas pela receptividade dos viajantes aos

novos eventos. É, pois, uma condição de curiosidade e reconhecimento de surpresas, bem como de capacidade em interpretá-las. Para exemplificar, podemos citar a “descoberta” da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming. Uma das diferenças entre abdução e serendipidade é que nesta última o caráter de “acidente” é mais contundente, enquanto que na primeira as descobertas emergem através de processos que, conscientemente, utilizam e provocam aleatoriedade.

A natureza do processo de *abdução* é retomada por Santaella, que comenta, a partir da teoria da percepção peirceana⁵, a proximidade entre *abdução* e *juízo perceptivo*, bem como os aspectos críticos que os diferenciam:

[...] a abdução é uma espécie de julgamento de percepção, ou melhor, ambos são exatamente similares até um certo momento do processo, só se separando no fim. O resultado da abdução, a hipótese ou conjectura, pode ser submetido à crítica, enquanto, do outro lado, seria tão absurdo criticar um julgamento perceptivo quanto seria ridículo criticar o crescimento de nossos cabelos. (SANTAELLA, 2004: p. 118).

Temos aí uma reafirmação do caráter aparentemente aleatório e absurdo dos processos que provocam *abduções*. A crítica, ferramenta imprescindível ao conhecimento, não poderia deixar de ser também uma protagonista no processo criativo. Porém o artista pode permitir que sua criticidade assuma o papel autoritário de um censor ou um papel colaborativo, atento aos deslizamentos da repetição de velhas fórmulas. O artista pode se render aos imperativos inibidores ou pode deixar sua crítica em suspensão, a fim de se permitir arroubos criativos.

A *Crítica de Processos* proposta por Cecilia Salles possui base peirceana. A permanente tradução de signos, chamada semiose, viabiliza um fluxo contínuo de interpretações onde a reflexão sobre percepção revela a multiplicidade de texturas acerca do percebido. Algo se força sobre o percebido: uma instância de secundidade, ou seja, reação conflituosa, comparação. Vale lembrar que *Primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* se constituem em categorias do

⁵ Para aprofundamento na teoria da percepção peirceana ver “The Collected Papers of Charles Sanders Peirce”, de Charles Sanders Peirce (Vol. 7-8, Hatrshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958) e “Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica” de Lucia Santaella (2012).

pensamento propostas na obra peirceana. A *primeiridade* diz respeito à qualidade dos fenômenos que se apresentam à consciência; a *secundidade* dizia respeito à relação, depois foi substituída pela noção de conflito e reação; a *terceiridade* se refere à representação como mediação⁶. Cecilia Salles se refere a uma passagem na obra de Peirce⁷, que correlaciona percepção, pensamento e ação:

“Os elementos de todo conceito **entram para o pensamento lógico pelo portão da percepção e saem pelo portão da ação intencional**; e quem não puder mostrar seu passaporte em ambas as portas deve ser preso como não-autorizado pela razão.” (5.211). Isso fica extremamente claro no processo criador. O portão da percepção do escritor parece estar **totalmente aberto para receber** o que lhe parece útil... e a obra se manifesta como a porta de saída do pensamento – a ação. (SALLES, 1990: p. 103, grifos nossos).

A autora refere-se ao trabalho do escritor, mas esta abertura do portão perceptivo também pode ser observada no caso do artista visual e de outros criadores. Na teoria peirceana, o percepto é algo que se impõe com insistência e se apresenta à consciência com riqueza de qualidades. O elemento envolvido na instância de *terceiridade* do *percipuum* é justamente o *juízo perceptivo*, que atua sobre o percepto através de esquemas mentais próprios ao percebedor. No entanto, é preciso assinalar a natureza de objeto dinâmico do *percepto*. Ele determina, em parte, a percepção. Exterior ao percebedor, em sua *primeiridade*, guarda proximidade com a “realidade – aquilo que o signo substitui. Nunca temos acesso direto à realidade – nunca temos acesso direto ao objeto dinâmico... O objeto dinâmico é algo diverso do signo, mas que o determina, pois insiste.” (SALLES, 1990: p. 21). Os *juízos perceptivos* se constituem em:

⁶ Acerca das três categorias ver Lucia Santaella “O que é semiótica” (São Paulo: Brasiliense, 1983) e também “Panorama de semiótica: de Platão à Peirce”, de Winfried Nöth (São Paulo: Editora Annablume, 2003).

⁷ “The elements of every concept enter into logical thought at the gate of perception and make their exit at the gate of purposive action; and whatever cannot show its passports at both those two gates is to be arrested as unauthorized by reason.” *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 7-8, Hatshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958. (CP 5.211).

[...] inferências lógicas, elementos generalizantes que pertencem à terceiridades e que fazem com que **o *percipuum* se acomode a esquemas mentais e interpretativos mais ou menos habituais**. São os juízos perceptivos que nos dizem, por exemplo, que o cheiro que estamos sentindo é de brócolis cozido, que aquilo que estamos vendo é uma lua cheia solitariamente iluminando o céu etc. (SANTAELLA, 2012: p. 95, grifos nossos).

Esta inferência abdutiva que gera hipóteses no processo criativo se mostra recorrente. O processo perceptivo se dá no domínio do inconsciente, sem possibilitar um controle direto. É algo que, para Peirce, se demonstra com frequência: os processos mentais são todos indisponíveis à nossa consciência. *Julgamentos perceptivos* são, por um lado, indubitáveis. Mas, por outro, falíveis. Daí a necessidade de experimentar. O ateliê de artes visuais, a mesa do escritor, o local de ensaio de música ou de artes cênicas, são espaços de experimentação onde serão selecionadas as melhores hipóteses formuladas em instâncias perceptivas. Pois narrativas não são apenas contadas ou apresentadas. Elas são sempre experienciadas, no dialogismo inerente ao ato criativo.

3. Percepção ecológica

Os conceitos de *affordance*, *variante* e *invariante* foram desenvolvidos no contexto da teoria da percepção ecológica de James Gibson. São analisados neste artigo por se referirem a uma instância relacional contemplada na sua teoria de percepção, envolvendo mutualidade, reciprocidade e significados. Consideramos que possam trazer uma compreensão mais abrangente sobre os processos de criação, especialmente pelos momentos de embate entre autor e obra, esferas relacionais consideradas aqui nos seus aspectos de *mutualidade* implícita⁸.

Gibson desenvolveu sua teoria no contexto da visualidade. A abordagem ecológica da percepção proposta por ele tem tido aplicações em diversas áreas de

⁸Ver Gibson (1966, 1979) para aprofundamento de sua teoria da percepção ecológica e Santaella (2012), que propõe uma complementação acerca de teorias da percepção, abordando as obras de Merleau-Ponty, James Gibson e Charles S. Peirce.

pesquisa, incluindo a música⁹. No campo da psicologia, se constituiu em uma oposição ao mentalismo e ao behaviorismo, rejeitando a fórmula estímulo-resposta oriunda da fisiologia e buscando uma alternativa à concepção de “alma” na psicologia que, segundo o autor, nunca funcionou.

No livro *The senses considered as perceptual systems*, de 1966, Gibson desenvolveu a teoria de um sistema perceptivo concebendo os sentidos como sistemas integrados que buscam informação em movimento, selecionando e organizando informações e, assim, orientando o percebedor. A esse sistema perceptivo corresponderia um ambiente, cuja interação se desenvolve em mutualidade. De que modo se daria tal relação? O autor estabelece sua discussão num nível para além da física. Propondo o nível ecológico, busca respostas à pergunta sobre como vemos nosso ambiente e suas características, tais como superfícies, contornos, cores e texturas. Ao perguntar como e não o quê, Gibson nos coloca sob o ponto de vista de um pensamento relacional entre ambiente e percebedor, o que indica uma perspectiva diferente de uma busca de origens identitárias isoladas:

[...] as palavras animal e ambiente fazem um par inseparável. **Cada termo implica o outro**. Nenhum animal pode existir sem um ambiente ao seu redor. Igualmente, embora não tão óbvio, um ambiente implica um animal (ou ao menos um organismo) para ser rodeado¹⁰. (GIBSON, 1979: p. 8, grifos nossos)

Se o percebedor deve se movimentar e locomover, o ambiente oferece affordances mudas. Isto é, não falam suas características, mas oferecem. E atuam

⁹Para acessar inicialmente contribuições da abordagem ecológica na área de movimento corporal na performance musical ver “Perception of expressive movement in music performance” de Jane Davidson (Tese de Doutorado. Londres: City University London, 1991). Em música ver “Ways of listening: ecological approach to the perception of musical meaning” de Eric Clarke (Nova York: Oxford University Press, 2005). No Brasil, o conceito tem sido utilizado na área da música eletroacústica, ver “Princípios de fenomenologia para composições de paisagens sonoras” de André Gonçalves Oliveira e Rael Toffolo (Opus. Belo Horizonte. Online, v. 14, p. 98-122, 2008).

¹⁰“... the words animal and environment make an inseparable pair. Each term implies the other. No animal could exist without an environment surrounding it. Equally, although not so obvious, an environment implies an animal (or at least an organism) to be surrounded.”

sobre o percebido sem se movimentar. O autor enfatiza a diferenciação entre o nível físico e o ecológico, indicando que conceitos físicos descritivos do mundo, tais como espaço, tempo, matéria e energia não são suficientes para descrever as interações entre ambiente e seres.

No nível ecológico o ambiente é mais bem descrito, segundo Gibson, em termos de meios, substâncias e superfícies. Meios como o ar ou a água. Substâncias como matérias em estado sólido ou semissólido. E superfícies que separam meio e substâncias. As características de permanência e mudança são relativas à *percepção ecológica* de espaço e tempo. Alguns aspectos do ambiente e dos animais são permanentes. Outros são *variantes*. Segundo o autor, o ambiente é constituído por ricas informações de estrutura e de dinâmicas *invariantes*. Como a impermanência é uma constância, seria preferível falar de persistências condicionadas às mudanças. Desse modo, um mesmo evento possui *variantes* e *invariantes*. A permanência, assim como a variação, é relativa. Mas a permanência sustenta a mudança. E a mudança permite perceber a invariância. Exemplos dados por Gibson: *invariantes* de um quarto relativamente permanentes, tais como chão, paredes e teto, mas que sofrem mudanças constantes nos móveis e nas roupas de cama. Um observador pode assim reconhecer o mesmo quarto em diferentes ocasiões. O rosto de uma criança também se mantém e se modifica em um choro. Nestes dois exemplos, algumas estruturas *invariantes* se mantêm e variações podem ser verificadas a partir desta permanência.

Após experimentos realizados no campo da visualidade e luminosidade, o autor propõe que um objeto é especificado pelas suas *invariantes* em transformação, que são também *invariantes* de estrutura. Não só objetos: pessoas, luz e som também as possuem. Para perceber o ambiente, o percebido deve desenvolver a capacidade de detectar as propriedades *invariantes*, *variantes* e *affordances*.

Affordances são constituídos por características “oferecidas” ao percebido. Exemplo: o chão, em sua dureza, “oferece” a possibilidade de andar por cima dele; a areia fina “oferece” a informação da dificuldade ao andar, em função de suas propriedades de composição e superfície; um cachorro que demonstra agressividade “oferece” informações de perigo. Tal percepção se daria de modo

ativo. O percebedor não recebe estímulos passivamente. Gibson afirma que as invariantes possuem informações que são diretamente captadas, sem necessidade de representação. Mas ao usar o termo *aware* o autor não se refere a um processo de consciência em sentido estrito. Essa capacidade de captar a informação consistiria num estado de sintonização (*attunement*) a fim de possibilitar ressonâncias com as propriedades do objeto. Mais especificamente, com seus affordances. Parece haver paralelos entre o corpo que sente a sensação e o que entra em sintonia com um *affordance*. A educação da atenção proporciona um aperfeiçoamento da sintonização. Por exemplo, a educação do paladar para o vinho. A mutualidade entre o percebedor e a sintonização do objeto implica no afastamento de uma visão redutora, aquela de um mundo separado dos animais. Numa relação de reciprocidade, os affordances contemplam dois caminhos: o do ambiente e o do observador. A informação do ambiente é acompanhada de informações que especificam ao observador sobre seu próprio corpo: “Isto é apenas para reenfatar que a exterocepção é acompanhada pela propriocepção – que perceber o mundo é perceber a si mesmo.”¹¹ (GIBSON, 1979: p. 141). Mas a esse sistema perceptivo corresponde um ambiente, cuja interação se desenvolve na mutualidade. De que modo se daria tal relação? O autor busca respostas às perguntas “Como nós vemos o ambiente que nos circunda? Como nós vemos suas superfícies, contornos e suas cores e texturas?”¹² (GIBSON, 1979: p. 1). A expressão “o quê”, no sentido de desvendar algo até seu âmago ou possível essência, foi explicitada pelo autor como não sendo o foco de seu interesse. Assim como compreendida por Gibson, a mutualidade se refere ainda às relações entre o *affordance* e aquilo que vem a ser interpretado, tanto pelo artista quanto pelo fruidor. Tais relações se constituem em uma das vertentes mais profícuas encontradas em processos de criação.

¹¹ “This is only to reemphasize that exteroception is accompanied by proprioception – that to perceive the world is to coperceive himself.”

¹² “How do we see the environment around us? How do we see its surfaces, their layout, and their colors and textures?”

4. Considerações finais

A partir de Gibson e de Peirce é possível conectar os conceitos de *affordances* e *percepto*, que mudos, nada comunicam sobre os julgamentos atuantes no *percipuum* e sobre as sensações ligadas à apreensão de algo oferecido. A ideia de que o processo criativo se desenvolva numa rede de aspectos somáticos, cognitivos, emocionais, perceptivos, afetivos, imaginativos, lógicos, sociais e ambientais dialoga com os conceitos de sintonização e da percepção via *percepto*. Relacionar os vários aspectos da percepção artística, sejam aquelas de orientação peirceana, como as de Cecilia Salles, sejam as da *percepção ecológica* de James Gibson, auxilia na reflexão sobre as imbricações conscientes e inconscientes da criação artística. Este conjunto de abordagens e conceitos envolvendo o processo criativo merece ser analisado sem que se descuide da complexidade relacional que lhe é intrínseca.

REFERÊNCIAS

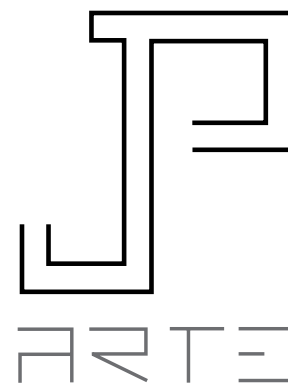
- GIBSON, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.
- GIBSON, James Jerome. *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- RAUBER, Rogerio. *Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias*. São Paulo, 2015. 118f. Dissertação de Mestrado em *Processos e Procedimentos Artísticos*. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “não verás país nenhum”*. São Paulo, 1990. 246 f. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: UNESP, 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.
- TRAGTENBERG, Lucila. *Processos de criação em redes de comunicação da Interpretação Vocal*. São Paulo, 2012. 223f. Tese de doutorado em Processos de Criação. Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

LUCILA TRAGTENBERG

Soprano solista, atua em música de câmara, ópera e multimídia. Profa. de voz cantada e falada na PUC-SP e Extensão no COGEAE PUC/SP, doutora em *Processos de Criação* no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP com tese sobre processos de criação do intérprete-cantor. Lançou o CD *voz, verso e avesso* com músicas de Livio Tragtenberg sobre poemas e transcrições de Haroldo de Campos, pelo Programa Petrobras Cultural.

ROGÉRIO RAUBER

Artista visual, pesquisador das configurações pictóricas no campo expandido. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Pesquisador do grupo de pesquisa GIIP da UNESP.



MESA 07
IMAGINAÇÃO, REPRESENTAÇÃO
E CULTURA

Elisângela de Freitas Mathias
UNESP

A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO
HUMOR NAS CARICATURAS FEITAS
POR CRIANÇAS E ADOLESCENTES

Luísa Jacques de Moraes Dalgarrondo
UNICAMP

IMAGINAÇÃO NA EXPERIÊNCIA
CORPORAL DO ARTISTA DA
CENA: UMA INTRODUÇÃO

Nívea Bandeira Xavier
UNESP

O CURRÍCULO: PRODUÇÃO E
REPRODUÇÃO DO ARBITRÁRIO
CULTURAL

Carlos dos Santos
UNICAMP

ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS
LINHAS DO BAIXO DA CANÇÃO DEUS
TE PRETEJE DE ARRIGO BARNABÉ

Luiza Beloti Abi Saab
Univ. Coimbra/PT

INTRODUCING BANANAS TO THE
WEST, CARMEN MIRANDA AND
JOSEPHINE BAKER

A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO HUMOR NAS CARICATURAS FEITAS POR CRIANÇAS E ADOLESCENTES

Elisângela de Freitas Mathias

IA-UNESP- belearte@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe apresentar uma reflexão sobre a forma como as crianças e os adolescentes representam graficamente o humor nos desenhos de caricaturas, bem como a influência do meio social e cultural na vida das crianças e, conseqüentemente, em seus desenhos.

PALAVRAS-CHAVE: desenho infantil; humor; aprendizagem.

ABSTRACT

This article presents a reflection about the way that kids and teenagers graphically represent the humor in cartoons and charges, checking up on the influence of the social and cultural environment in their lives and, consequently, in their draws.

KEYWORD: children's drawing, humor, learning.

O desenho de humor

O humor gráfico é uma linguagem que se baseia no componente visual como representação do pensamento, do conhecimento. A junção do texto verbal com o teor visual cômico resulta em um recurso artístico comunicacional que usa um vocabulário de signos para se expressar enquanto linguagem. Como toda linguagem, o desenho de humor carrega códigos específicos para que se faça compreensível. Existe a necessidade de uma participação ativa da pessoa que observa uma imagem de humor gráfico, pois além da leitura da imagem e do texto, é preciso acionar um repertório cultural do indivíduo para que este entenda a piada.

O riso em nossa sociedade toma rumos distintos quando analisado de diferentes pontos de vista. Existem inúmeros estudos sobre a comicidade e o riso dela resultante. O filósofo Henri Bergson (2001), em sua teoria do riso, enfatiza que a natureza cômica e o humor são assuntos um tanto complexos por que, estes, variam conforme as influências e o repertório cultural de cada indivíduo. O cômico, para Bergson, acontece diante de fatores intrinsecamente humanos: a humanidade, a insensibilidade e a sociabilidade. O fator humanidade se dá pela própria condição

de ser humano ao conferirmos atitudes humanas às coisas e fenômenos dos quais rimos. O exemplo de um chapéu, que por si só não é engraçado, mas a forma como os homens dão ao seu uso é risível comparado ao que esperamos de um chapéu. O fator insensibilidade confere 'despir de todo sentimentalismo' e dirigir-se à inteligência pura. A socialização é a significação social que damos ao riso. Rimos em grupo, tanto que existem piadas direcionadas a grupos específicos como é o caso da piada dirigida aos físicos que diz "o que o físico disse quando atendeu ao telefone? PRÓTON!". Pode ocorrer que a um determinado grupo esta piada não surta o efeito de humor esperado e todos deste grupo fiquem "boiando".

Nos estudos sobre a comicidade, Propp (1992) analisa os diferentes tipos de riso, as suas causas e fatos que provocam esse ato. O riso bom, o riso de zombaria, o riso alegre, o riso cínico, o maldoso, o ritual, o imoderado, são todos resultantes de um fator específico em cada caso. Em sua pesquisa Propp, define duas linhas caricaturais existentes, tanto na literatura, no cinema, no teatro quanto no desenho. A caricatura dos fenômenos de ordem física (nariz grande, barriga avantajada, calvície) e a caricatura de fenômenos de ordem espiritual (avareza, gula, soberba). Em ambos os casos o exagero dos caracteres é o ponto principal da comicidade.

O desenho de humor compreende quatro categorias definidas em *histórias em quadrinhos, caricatura, cartum e charge*; e outras tantas que se mesclam, ultrapassando as fronteiras conceituais de cada categoria, como é o caso da *escultura de humor*, onde as características básicas da caricatura são evidenciadas de forma tridimensional. A categoria abordada neste texto será a caricatura. A caricatura se caracteriza por ser um desenho que enfatiza e exagera as características de uma pessoa. Em alguns casos acentua gestos, vícios e hábitos particulares em cada indivíduo. A definição mais comum que se tem de caricatura é "desenho humorístico que prioriza a distorção anatômica, geralmente com ênfase no rosto e/ou partes marcantes do corpo do retratado, revelando também, implícita ou explicitamente, traços de sua personalidade" (RIANI, 2002. p. 34). Para Bergson o humor de uma caricatura está ligado, não apenas ao exagero, ele "não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza" (BERGSON, 2001, p.20). A caricatura seria a imaterialidade que passa a ser matéria dando lugar a graça propriamente dita. Como se o caricaturista registrasse um estado interior, um estado da alma e o fixasse numa cena.

No desenho de humor a visualidade é o principal meio de comunicação, porém, não se resume apenas ao recurso de ver. Muitas vezes, numa narrativa visual, o que é dito no texto verbal é contrário ao que vemos no texto visual e esta justaposição de textos provoca o humor. Também existe outro recurso chamado de *inferência* que é a capacidade de concluir coisas que não são vistas e que produzem humor pelo fato do sujeito que lê a imagem deduzir a ação omitida. Segundo Riani (2002, p.52-56) existem outras características presentes nos desenhos que geram resultados cômicos: o exagero e as distorções, tanto físico como psicológico; o tom crítico; o ridículo humano como alvo, vide as quedas e os tropeções; as rupturas narrativas, que valorizam o efeito surpresa como fator do riso (quebra na lógica do discurso e do pensamento linear); o duplo sentido, notado na incoerência entre ação e discurso (desenho/balão) e a paródia, que é uma reinterpretação com apelo cômico de algo conhecido.

O desenho infantil

As teorias sobre o desenho infantil apresentam aspectos distintos quanto à sua prática e aprendizado. Um dos pontos de divergência está no modo como os educadores podem direcionar as crianças e os adolescentes a desenhar. Muitos educadores em arte compartilham das ideias de Lowenfeld (1977) no que se refere ao entendimento de que a atividade artística é o espaço no qual a criança desenvolve suas percepções e seu conhecimento de mundo e que o ensino de arte, consequentemente do desenho, deve propiciar experiências que deixem a criança desenvolver suas expressões. Para este pesquisador o desenho da criança irá refletir sua relação subjetiva com o meio, não importando a representação gráfica resultante da ação de desenhar, mas a transmissão de “sua experiência subjetiva do que é importante para ela no ato de desenhar”, pois, “unicamente demonstra o que se encontra de forma ativa na sua mente”. (LOWENFELD, 1977, p.53). O papel do professor compreende em avivar os sentidos e tornar a criança uma produtora ativa e autônoma. Importante esclarecer que as ideias de Lowenfeld são formuladas em meados do século XX quando o ensino de arte tinha como orientação didática a cópia de modelos.

Edith Derdyk (1989) apresenta um estudo sobre o desenho e o seu ensino em que difere a cópia da imitação reforçando esta última como importante forma da criança ampliar seu repertório gráfico. De acordo com Derdyk (1989, p.75) “o ensino

de desenho fundamentado na cópia inibe toda e qualquer manifestação expressiva e original”. Para autora, a cópia possui significado que difere da imitação, uma vez que esta decorre de uma experiência pessoal de apropriação de conteúdos, formas, figuras, através da representação. Para a autora, “a capacidade de imitar só é possível quando a criança está apta a reproduzir e simbolizar imagens mentais sob a forma de linguagem, ampliando o repertório gráfico através da repetição (...) e ampliando o processo de aquisição do conhecimento” (DERDYK, 1989, p.76).

No estudo dos Wilsons (WILSON e WILSON, 2003), a respeito do empréstimo de imagens da cultura feito pelas crianças, os indivíduos que tiveram contato com modelos emprestados da cultura tinham mais habilidade em construir imagens visuais. Eles afirmam que, ao contrário de outros pensadores do desenho, as influências externas estão presentes nos desenhos das crianças e defendem que o desenho que serve de modelo ou referencial para o repertório de imagens da criança é bem mais assimilado do que o objeto natural decorrente deste desenho, pois o desenho está traduzido e é mais fácil perceber sua forma e configuração. Os Wilsons ressaltam a importância da intervenção e a instrução de um adulto para favorecer o desenvolvimento gráfico na criança, pois eles reconhecem no desenho um “processo de aprendizagem de fazer signos *configuracionais*” e que a influência externa ocorre sem comprometer o desenvolvimento individual da criança.

Para Rosa Iavelberg (2006), a criança desenha influenciada pelo meio em que vive. O desenvolvimento do desenho, segundo a autora, não está estagnado em faixas etárias, pois estas variam conforme a “diversidade cultural, os momentos conceituais e as variantes funcionais” (IAVELBERG, 2006, p.11). A linguagem do desenho irá se desenvolver dependendo das abordagens educativas que “são fruto de experiências de aprendizagem influenciadas pela cultura cuja transformação depende de oportunidades e formas de aprendizagem” (IAVELBERG, 2006, p. 26). A autora comenta que cabe ao educador elaborar meios que orientem a criança e o jovem à aquisição da linguagem do desenho. Ela propõe atividades com desenho que colaboram para esta aquisição e para o desenvolvimento da habilidade desenhista. Numa destas propostas, cita as histórias em quadrinhos como ‘modelos visuais da cultura’ na qual a criança e o jovem pertencem e como fonte de interesse dos alunos. Para Iavelberg, são muitas as situações que favorecem o aprendizado e o desenvolvimento do desenho na sala de aula, entre eles cita a “observação de desenhos de colegas e de produtores de desenho da comunidade e outros artistas”

e “exercícios com desenho de imaginação, de memória e de observação de outros desenhos e do mundo físico” (IAVELBERG, 2006, p.73).

A produção de caricaturas feitas pelos alunos pode ser considerada um fato relevante frente às propostas de Iavelberg (2006) referente ao desenho na sala de aula bem como nas proposições dos Wilsons (2003) no que diz respeito às oportunidades de aprender a aplicar técnicas desenhistas por meio do professor/instrutor e pela interferência da cultura. O caso a ser apresentado tem como foco o estudo de como as crianças criam e fazem uso dos elementos gráficos no desenho de humor para expressar a graça em seus desenhos e busca compreender se estes elementos são influenciados pela cultura visual no qual estão inseridos. Para tanto proponho relatar a forma como foram apresentados estes elementos visuais aos alunos, como foi o processo de aprendizagem desses códigos e a produção de desenhos autorais. A forma de influência que o meio exerce será sugerida pela análise dos desenhos das caricaturas selecionadas.

O Salãozinho de Humor de Piracicaba

Há quarenta e três anos, a cidade de Piracicaba promove anualmente um concurso internacional de desenho de humor gráfico, o Salão Internacional de Humor. Este salão apresenta ao público visitante a produção gráfica existente em vários lugares do mundo, com suas variantes visuais referentes aos estilos de cada desenhista. O Salão Internacional de Humor, além de realizar a exposição principal, que é o resultado da competição entre os desenhistas de humor, promove também, outros eventos paralelos ao salão, como exposições individuais, mostras temáticas coletivas, oficinas artísticas, entre outros eventos.

O Salãozinho de Humor é um dos eventos paralelos que visa o incentivo ao desenho de humor gráfico através da promoção de um concurso para crianças e adolescentes. A participação é dividida em duas categorias: estudantes de 07 a 10 anos e de 11 a 14 anos da rede pública e privada. As crianças e adolescentes participam com desenhos inéditos, de autoria própria, nas linguagens do cartum, charge, caricatura e tiras/HQ.

No ano de 2008, em minha prática como professora de arte na cidade de Piracicaba, percebi que poderia desenvolver no aluno um percurso criador pessoal cultivado pela produção cultural da cidade. Foquei meu interesse no desenho de humor, em especial nas caricaturas. Ao questionar os alunos dos Ciclos I e II do

Ensino Fundamental sobre o que sabiam sobre o Salão Internacional de Humor de Piracicaba, poucos mencionaram conhecer o Salão. O desconhecimento de tal evento foi resposta da maioria. Em minhas indagações, eu questionei o fato desses alunos compartilharem a mesma cidade que abrigava um salão de arte de projeção internacional e desconhecerem o evento. Pensando nisso, estudei maneiras de ser o elo entre os alunos e o Salão de Humor. Planejei visitas com os alunos, para que estes tivessem o contato visual com as várias manifestações do desenho de humor através dos textos visuais de diversas partes do mundo e nos mais diferentes estilos, e também, percebessem o processo criador de cada desenhista observado.

Este fato, segundo Iavelberg, colabora para o enriquecimento do próprio percurso criador do aluno uma vez que “é preciso que ele seja alimentado com conceitos, procedimentos e valores oriundos da produção social da arte e sobre a arte” (IAVELBERG, 2006, p.77). Além do que o estudante quando realiza uma atividade vinculada ao conhecimento artístico “fortalece sua identidade em relação às capacidades de discernir, valorizar, interpretar, compreender, representar, imaginar, etc. o que lhe cerca e também a si mesmo” (HERNÁNDEZ, 2000, p.42).

Quando a criança e o adolescente são incentivados a prática desenhista, a partir de uma orientação mediada pelo contato com imagens e com a decodificação destes signos, estes se sentem encorajados a buscar soluções autônomas da opinião do professor ou de qualquer outro. Para tanto, é necessário buscar formas de pôr em prática tal incentivo. Da mesma maneira que a criança, no início da alfabetização, conhece as letras, depois experimenta juntá-las em palavras e posteriormente frases e textos, desenvolvi com os alunos formas de pesquisar a gramática visual dos desenhos, em especial, o desenho de humor. As aulas percorreram um caminho a partir da pesquisa, análise, leitura, interpretação e produção de histórias em quadrinhos, caricaturas, charges e cartuns.

Após as visitas que fizemos ao Salão Internacional de Humor, observando as produções, analisando estilos, verificando o tipo de humor usado pelos desenhistas gráficos, os alunos, num processo investigativo de pesquisa nas mais variadas fontes, desde o acervo do CEDHU aos jornais e gibis, coletaram os elementos visuais (emoções, movimentos, sons, tempo, espaço) existentes nestes desenhos. Para cada código visual foram sugeridas ações interpretativas por meio de desenho que enfatizassem os elementos pesquisados. Quando houve a pesquisa das expressões faciais dos personagens, por exemplo, propus desenhos que eu

imaginava conter muitas emoções, como, ‘medo de injeção’, ‘na sala de espera do dentista’, ‘entrega de boletim’, ‘roda gigante desenfreada’, entre outras. Dependendo do número de elementos estudados, o desenho apresentava mais informações visuais.

Após a análise de imagens de outros desenhistas, da pesquisa dos elementos gráficos e dos exercícios de interpretação com os códigos visuais, observei que os alunos estavam seguros de suas produções e propus a criação de caricaturas. Na maioria desses trabalhos conseguimos reconhecer a utilização dos recursos visuais estudados.

Além do aspecto estrutural do desenho de humor, na forma como são feitas as expressões faciais, sabendo que cada variante de sobrancelha equivale a um tipo de emoção, ou a maneira como desenhamos os lábios de um personagem arcados para cima ou para baixo remete a um sentimento, percebemos em todas as caricaturas dois elementos que estão evidenciados: o exagero dos elementos visuais e a influência das mídias de comunicação.



Figura 1: Luís Otávio, 13 anos, “*Lady Gaga*”, escola pública estadual, 2011. No desenho acima as características físicas da cantora são representadas pelo penteado, os óculos e a maquiagem. O exagero cômico é pouco utilizado. Fonte: Trabalho de aluno em aula.

O humor no desenho de caricaturas

As caricaturas evidenciam a intenção dos autores, crianças e adolescentes, em acentuar características risíveis da personalidade caricaturada. Em muitos desenhos essas características aparecem como apelo cômico. Tal comicidade varia

conforme a idade. Observando alguns desenhos percebi que quanto mais idade a criança tiver, mais características da linguagem do humor gráfico ela utilizará. Nas crianças mais novas, de 8 a 10 anos, o exagero e as distorções são os recursos cômicos que mais aparecem. Enquanto que nos alunos de 11 a 14 anos, surgem além do exagero e das distorções, o tom crítico, o duplo sentido, a paródia, o ridículo humano, entre outras.

Muitas das personalidades caricaturadas fazem parte do repertório cultural e social no qual o aluno está inserido. Na cartilha educativa, material de apoio ao curso “Humor na Sala de Aula”, distribuída aos alunos da rede pública e privada de Piracicaba, o conceito de caricatura vem acompanhado da orientação que “normalmente os indivíduos retratados são personalidades conhecidas, como os políticos, esportistas, cantores, atores de cinema e TV, enfim, gente projetada nas mídias de comunicação” (Cartilha educativa do 14º Salãozinho de Humor de Piracicaba. 2016). A criança e o adolescente, ao pensar numa determinada ‘personalidade conhecida’ para desenhar sua caricatura, o que vem à mente são sempre as imagens mais divulgadas e projetadas pelas mídias. Da televisão aos canais no *you tube*, as pessoas mais desenhadas são aquelas próximas ao seu meio social e as mais acessadas nos meios midiáticos.

Ao analisar os desenhos de caricaturas feitos pelos alunos, no período de 2008 a 2016, percebi que a maioria das personalidades retratadas eram pessoas de destaque momentâneo, que estavam insistentemente nos noticiários, sendo esquecidos conseqüentemente pela substituição de outras figuras que tornavam conhecidas, pela veiculação incessante de sua imagem. Personagens de novela com frases e comportamentos clichês que ‘grudam’ no vocabulário e nas atitudes do público; casamentos suntuosos entre ‘celebridades’; casos de catástrofes ocorridas com personalidades e mostradas com veemência; casos de morte de alguma figura famosa onde a biografia do defunto é repetida exaustivamente são personalidades mais desenhadas pelas crianças nas caricaturas examinadas. Como o caso da cantora britânica *Amy Winehouse*, cuja ocasião de sua morte, coincidiu com o período de inscrições de trabalhos para o Salãozinho de Humor e a quantidade de trabalhos enviados, surpreendeu até mesmo o júri de seleção. A cantora *Lady Gaga* quando apareceu nos meios de comunicação vestida de carne animal; os ‘fenômenos’ futebolísticos Ronaldo e Ronaldinho Gaúcho, o primeiro por ter engordado e o segundo por ter dentes grandes. Luciano Huck e Galvão Bueno por

terem narizão. Em todos estes casos, os alunos representavam não a informação que eles concluíam das figuras, pela experiência de ver e concluir a partir do que viu, mas utilizavam das características que a própria mídia ressaltava das personalidades em seus programas e imagens, veiculados pelos quatro cantos do país.



Figura 2: Laura, 12 anos, “Chiquinha”, escola pública estadual, 2013. Na caricatura da personagem da Turma do Chaves percebemos a graciosidade do conjunto visual, sem alterações ou exageros de características físicas. Fonte: Trabalho de aluno em aula.

Outro caso a ser comparado a este são as caricaturas de personalidades que não participam deste movimento de ‘fama’ momentânea. Existem personalidades que parecem manter um lugar fixo no imaginário visual dos alunos, talvez pelo excesso de repetição e tempo de exibição: os personagens da Turma do Chaves, Sílvio Santos, Faustão, Luciano Huck, Roberto Carlos, entre outros. Nestes personagens as caricaturas também apresentam exageros e distorções, porém tais elementos são suavizados e carinhosamente agraciados.

Nestes casos observados, percebe-se que a criança vê o que a mídia induz ela a ver. E essa ‘visualidade’ age como sendo uma verdade inquestionável pra a criança. Fernando Hernández (2000) em seus estudos sobre cultura visual, afirma que o universo visual é e sempre foi mediador de valores e que é necessário ensinar a criança e o adolescente a interpretar o meio em que vive, pois “o visual hoje é mais plural, onipresente e persuasivo que nunca” (HERNÁNDEZ, 2000, p.29). O autor discute o papel da arte como aliada na educação, cuja finalidade é a de “ajudar a compreender a realidade, a continuar o processo de examinar os fenômenos que

nos rodeiam de uma maneira questionadora e construir versões e visões alternativas” para esta realidade. Também é necessário “encontrar referências que lhes permitam avaliar, selecionar e interpretar a avalanche de informações que recebem todos os dias” (HERNÁNDEZ, 2000, p.32 e p.50) cabendo ao professor, realizar essa mediação.



Figura 3: Ana Laura, 12 anos, “*Amy Winehouse*” escola particular, 2011. Apesar de existir exagero na quantidade de garrafas de bebidas alcoólicas e cigarros; nos dentes cariados e no topete, a cantora é caprichosamente retratada. Fonte: Trabalho de aluno em aula.

Em quase todos os casos de exagero e distorções das figuras caricaturadas os elementos gráficos representativos do humor são sempre o aumento das características físicas, como nariz saliente, a bocarra, cabeça desproporcional, orelhas de abano, olhos disformes, um ou outro elemento que representa a pessoa, entre outras formas. Nas caricaturas de Amy Winehouse observamos que o exagero está presente nas características físicas que a cantora apresenta diante do público: maquiagem marcante nos olhos, topete pronunciado nos cabelos, pinta acima dos lábios, boca extravagante pintada. Em todas as idades notamos tais características.

A característica que marca a personalidade conturbada da artista, seu aspecto psicológico, se reflete, como por exemplo, no desenho de copos e garrafas de bebida alcoólica, cigarros, etc. Até mesmo, o fato que foi exaustivamente pronunciado pela mídia, em que a cantora apareceu visivelmente abalada, parecendo estar bêbada, com um seio à mostra, foi desenhado. O que sugere a influência do meio na formação de repertório imagético da criança.

Num caso mais recente, o pedido de *'impeachment'* da presidenta eleita Dilma Rousseff cuja repercussão atingiu níveis internacionais, ocorreu próximo das inscrições do Salãozinho de Humor e também gerou muitos desenhos entre caricaturas, tiras, charges e cartuns. Em número desproporcional, dispararam as caricaturas e as charges. Nas caricaturas estavam presentes as distorções e os exageros, mas com um diferencial. Percebi que nas caricaturas da presidente afastada havia enorme quantidade de elementos depreciativos tanto de ordem física como de ordem psicológica. A diferença entre as caricaturas de Amy Winehouse e de Dilma Rousseff está na percepção de haver na primeira figura, certa dose de carinho e admiração, enquanto na segunda, ser evidente a repulsa, o escárnio, a raiva e sentimentos de vingança. Durante todo o processo do pedido de *'impeachment'*, houve um esforço de todas as mídias comunicativas de massa em evidenciar os casos de suposta corrupção. Esse empenho em informar muitas vezes não é neutro ideologicamente podendo ser um possível meio de ditar modos de ver.

Uma abordagem unilateral pode resultar num discurso hegemônico sobre uma figura exibida, caso da presidente afastada. Essa hegemonia se refletiu nos desenhos dos alunos. O tom crítico, característico dos desenhos de humor, revela-se nestes desenhos de forma apelativa, no limiar da perversidade.

Num desenho que se pretende engraçado, a figura da presidente afastada Dilma Rousseff, foi retratada de distintas maneiras dentro de um espectro execrável. A desfiguração da pessoa; o exagero distorcido das formas físicas; a adição de símbolos e elementos deturpadores são aspectos encontrados nas caricaturas. Para representar a graça, as crianças recorriam à desgraça do personagem caricaturado. Diabo, fezes, vômito, catarro, escarro, excreções de todos os tipos, feridas, machucados, cicatrizes, cáries, piolhos, cabelo sujo, mosquito *aedes aegyptis*, ladra, musculosa, louca, malvada, com chifres, dentuça, com rabo, estrábica, capivara, interesseira, destruidora de mundos, jumenta, bandida são os adjetivos encontrados nas caricaturas para explicitar o exagero cômico. Diante deste panorama, fica a pergunta: seria o desenho neste caso uma forma de depósito de aflições, percepções e angústias geradas nas crianças pelo excesso e velocidade de informações? Os signos depreciativos estariam de certo modo sendo fabricados a partir de uma hegemonia nos modos de ver? A caricatura desenhada por uma criança ou adolescente refletiria a quebra ou reforçaria a manutenção dessa hegemonia? A resposta a tais questões demanda uma pesquisa mais aprofundada

sobre a maneira pela qual a cultura visual produz olhares sobre nós, sobre os outros e sobre o mundo. É necessário compreender qual o efeito que um discurso hegemônico pode produzir nas crianças e adolescentes, consequentemente numa sociedade, para que possamos desenvolver um olhar mais aguçado e crítico sobre a maneira como apresentamos a produção social cultural aos alunos.



Figura 4: André Luís, 9 anos, “Dilma”, escola pública, 2016. Nessa caricatura a presidenta afastada é retratada com ferida na testa, olhos esbugalhados, narinas com secreções, dentes separados e unidos com aparelho ortodôntico, boca aberta e língua de fora. Fonte: Trabalho de aluno em aula.

Inquietações

O trabalho com o desenho de humor na forma de caricaturas apresenta dois lados divergentes de uma mesma prática. De um lado, notamos que as crianças são as primeiras a incorporarem as ‘verdades’ veiculadas pela mídia. Elas assimilam os discursos ideológicos, tanto verbais como visuais, de uma sociedade. Os desenhos podem refletir a força hegemônica desses discursos indutores de condutas e pensamento. Porém, o contato dos alunos com um maior número de estilos de desenhos, possibilita que os mesmos visualizem como cada desenhista resolve graficamente suas piadas, seu pensamento, seus códigos visuais de humor, seu modo singular de resolver situações. Este pode ser o início de um processo pelo qual o cultivo de experiências nos mais diferentes repertórios culturais possa desenvolver um olhar mais aguçado e crítico sobre as imagens das mais diferentes produções culturais. Para isso, é urgente uma educação pela arte que enfatize as práticas do olhar. Olhares divergentes, múltiplos, inquietos!

Referências Bibliográficas

- ARSLAN, L.M.; IAVELBERG, R. *Ensino de Arte*. São Paulo: Thomson, 2006.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação. Leituras no subsolo*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- _____. (org.). *Ensino da arte: Memória e História*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAGNIN, Antônio Luiz. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho*. São Paulo, Scipione: 1989.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura Visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- IAVELBERG, Rosa. (org.) *Lá vai Maria material de apoio ao professor*. São Paulo: Centro Universitário MariAntonia, 2003.
- _____. *O Desenho Cultivado da Criança*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2006.
- LOWENFELD, Victor. & BRITAIN, W.L. *Desenvolvimento da Capacidade Criadora*. São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Editora Ática: São Paulo, 1992.
- QUELLA-GUYOT, Didier. *A História em Quadrinhos*. Edições Loyola: São Paulo, 1994.
- RAMOS, Paulo. *A Leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RIANI, Camilo. *Linguagem & Cartum... Tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.
- RODARI, Gianni. *A gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.
- WILSON, B.; WILSON, M. *Uma visão iconoclasta das fontes de imagem nos desenhos de crianças*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

Elisângela de Freitas Mathias

Graduada em Ciências Sociais pela UNESP/Marília e licenciada em Educação Artística pela UNESP/Bauru. Especialista *lato-senso* em Linguagens da Arte pelo CEUMA/USP. Mestranda pelo PROFARTES – IA-UNESP/São Paulo. É professora de Arte da rede pública estadual, artista plástica e ilustradora infantil.

IMAGINAÇÃO NA EXPERIÊNCIA CORPORAL DO ARTISTA DA CENA: UMA INTRODUÇÃO

Luísa Jacques de Moraes Dalgarrondo

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP- e-mail: ludalga@hotmail.com

RESUMO

Este texto busca apresentar uma pesquisa acerca da relação do corpo e da imaginação no trabalho do artista da cena. Acreditamos que a imaginação é um elemento bastante utilizado em diversas práticas cênicas e que, no entanto, o entendimento sobre como ela é trabalhada é ainda bastante limitado. Neste artigo introduzimos uma discussão sobre o uso da imaginação ligada a criação de um contexto em contraponto com o seu uso ligado a construção de um corpo, através de um comentário sobre a prática teatral de Stanislavski e as proposições de Artaud. A partir de indicações que o último nos oferece, investigamos a possibilidade de que o corpo possa ser transformado por meio da imaginação, e, assim, damos início a uma discussão sobre aspectos de entendimentos do corpo provindos de outras áreas do conhecimento como ciências cognitivas e antropologia.

PALAVRAS-CHAVE

Imaginação. Corpo. Imagens. Pedagogias Corpo-Mente.

RESUMEN

Este texto busca presentar una investigación acerca de la relación del cuerpo y de la imaginación en el trabajo del artista escénico. Creemos que la imaginación es un elemento bastante utilizado en diversas prácticas escénicas y que, sin embargo, el entendimiento sobre cómo ésta es trabajada es todavía bastante limitado. En este artículo hemos introducido una discusión sobre el uso de la imaginación conectada a la creación de un contexto en contrapunto con el uso conectado a la construcción de un cuerpo, a través de un comentario sobre las prácticas teatrales de Stanislavski y las de Artaud. A partir de las indicaciones que éste último nos ofrece, investigamos la posibilidad de que el cuerpo pueda ser transformado por medio de la imaginación, y, así, damos inicio a una discusión sobre el entendimiento del cuerpo en otras áreas del conocimiento tales como las ciencias cognitivas y la antropología.

PALABRAS CLAVE

Imaginación. Cuerpo. Imágenes. Pedagogías Cuerpo-Mente.

Introdução

Neste artigo pretendemos introduzir algumas ideias da pesquisa "Imaginação na experiência corporal do artista da cena", investigação que tem como questão central discutir a imaginação no trabalho corporal como um caminho possível para criar experiência no corpo-mente deste artista. Apresentaremos aqui alguns dos principais pontos da pesquisa como: algumas formas de se entender a imaginação como ação dentro do trabalho deste artista e, assim, de se revisitar alguns dos usos da imaginação no teatro tendo como foco a experiência corporal e uma discussão inicial sobre essa investigação corporal.

A grosso modo, podemos dizer que imaginar é a ação de conceber mentalmente e concentrar-se em imagens que não estão presentes no contexto dessa ação. Essas imagens não se resumem somente a imagens visuais, mas podem ser também sonoras, olfativas, táteis, gustativas e proprioceptivas. A imaginação estaria, então, intimamente ligada aos nossos sentidos. Contudo, também podemos ligar à ela a produção de narrativas, situações, fantasias etc., como Jeanne Berni distingue nesses dois tipos de imaginação: "uma, em relação direta com as nossas percepções; outra, aquela cuja essência consiste em emancipar-se do mundo sensível". (BERNI, 1987, p.9). Acreditamos que esta distinção é pertinente a essa pesquisa, e, no entanto, pensamos que essas duas definições podem se sobrepor, pois entrar em relação com a nossa percepção também exige alguma emancipação da realidade na escolha de concentrar-se em uma determinada imagem e, por sua vez, a emancipação do mundo sensível abre a possibilidade para que outras percepções sejam acionadas. Em outras palavras, imaginação pode estimular um deslocamento da percepção.

Desta maneira, imaginação necessariamente se relaciona e apresenta intersecções com as noções de sensação, de percepção e memória, uma vez que imaginamos algo que já sentimos e percebemos em outro contexto e que criamos, guardamos ou ainda, atualizamos, em algum nível, em nossa memória. Norval Baitello resume imaginação como "imagens em ação, em movimento" (BAITELLO, 2014, p. 22) que podem ser expressas através da

a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou

ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens
(BAITELLO, 2014, p 22.)

Assim, a imaginação é vista como um processo que pode tanto ser gerado por sensações quanto pode gerá-las e principalmente como um processo que gera um movimento interno. Por sua "capacidade de condensar e carregar sentidos" ela pode ser um dispositivo mais interessante ao ator do que as emoções, por exemplo, por escapar com mais facilidade de dicotomias, possuindo contradições, tensões, conflitos, camadas etc. Segundo Marília Fiorillo a imaginação funciona como "sinônimo de poesia (...) na qual dúvidas, hesitações, incongruências e incoerências, oxímoros, enfim, são virtudes, mais que vícios. A imaginação coloca o sujeito em movimento (...)" (FIORILLO, 2014 p.161). O uso da imaginação como forma de despertar esse movimento no ator é comum na prática teatral, como veremos em nossa discussão a seguir.

A imaginação nas obras de Stanislavski e de Artaud

Para construirmos nosso problema, comentaremos alguns aspectos das obras de Konstantin Stanislavski e Antonin Artaud, como referências importantes no trabalho com imaginação no teatro, trabalhada por eles de duas maneiras distintas: em Stanislavski a imaginação está presente principalmente na criação de um contexto e está subordinado a ele, enquanto em Artaud a imaginação seria um dispositivo para a criação de um corpo.

Konstantin Sergeyeovich Stanislavski (1863 -1838) foi ator e diretor russo e fundador do Teatro de Arte de Moscou em 1898. Tornou-se importante referência no teatro como precursor na investigação da arte do ator, ou, para falarmos em termos do próprio autor, do trabalho do ator sobre si mesmo. Sua obra escrita está intimamente ligada ao trabalho prático que desenvolveu ao longo de sua vida nos palcos e é um registro de sua busca pelo desenvolvimento contínuo do fazer teatral. Jerzy Grotowski diria que Stanislavski foi "o primeiro grande criador de um método de atuação no teatro, e todos aqueles que estão envolvidos com as questões pertinentes ao teatro não podem fazer nada além de dar respostas pessoais para as questões levantadas por ele" (GROTOWSKI, 1991, p. 85).

Em seu trabalho Stanislavski nos trouxe conceitos bastante pertinentes para esta pesquisa, tal como o termo "psicofísico" para se referir tanto à dimensão física quanto psíquica do ator. Este rompimento com a dicotomia cartesiana que separa corpo e mente revela uma busca pela conexão entre o interno e o externo, o sentimento e a expressão. A investigação incessante de Stanislavski almejava um aperfeiçoamento constante desta conexão, para que o ator trouxesse "verdade" ao palco, isto é, para que os sentimentos fossem vividos em cena e não representados.

Em sua pesquisa, Stanislavski organizou alguns dispositivos para criar a experiência de cena e alguns destes elementos práticos estão diretamente ligados ao uso da imaginação. Ele trouxe, por exemplo, a ideia das "circunstâncias dadas", isto é, condições específicas da obra que influenciam o trabalho do ator. Mais do que isso, ele enfatizou que estas condições podem ser informadas tanto pela dramaturgia, quanto pelos contextos históricos (do texto e da encenação), quanto pelo diretor, quanto pelo próprio ator, ampliando seu papel de mero executor e conferindo a este uma responsabilidade sobre a criação.

O ator, dentro da estrutura proposta pelas outras circunstâncias, deveria criar para si uma bagagem imaginária que lhe auxiliasse na vivência de seu personagem. Ele poderia preencher a criação com condições imaginadas por ele mesmo, desde que se mantivesse a serviço da trama narrativa. Através das "circunstâncias dadas" o ator poderia imaginar um acontecimento anterior a cena, uma preocupação para o seu personagem, um incômodo físico, uma temperatura para o ambiente etc..

Outro elemento diretamente ligado a imaginação é o que ele chamava de "filme de visões", que por sua vez, era uma forma de criar uma vida interior que se conectaria com a forma exterior através de imagens, novamente buscando a conexão corpo-mente. Se nas "circunstâncias dadas" são criadas condições nas quais o ator deve acreditar, no "filme de visões" o ator deve se concentrar numa linha de pensamentos em imagens para preencher o texto. Stanislavski acreditava que, na vida cotidiana, qualquer palavra ouvida ou dita por alguém provocaria imagens e, sendo assim, ao relacionar imagens ao texto em cena, este texto poderia recuperar a vida perdida pelo processo de repetição inerente ao teatro. Lembrando que o objetivo de Stanislavski era a criação de um acontecimento vivo, o filme de visões possuiria uma grande importância posto que, segundo ele, enquanto as palavras podem se tornar mecânicas pela repetição, a visualização de imagens

impede que o ator caia nesse automatismo, pois elas se fortalecem com as repetições, pois, a cada vez, a imaginação complementa a visão com novos detalhes. As imagens não são nunca um lugar ao qual se chega, mas um caminho através do qual podem surgir as tais "emoções verdadeiras".

Alguns destes elementos investigados por Stanislavski possuem convergência com as ideias de Antonin Artaud (1896 -1948). A conexão corpo-mente, o comprometimento rigoroso com o fazer teatral e a busca pela experiência em cena em contraposição à representação, são alguns dos elementos que podemos encontrar em comum na obra destes dois autores. Mais especificamente em relação a imaginação, há na obra dos dois a ideia de que o ator se mobilize na criação de imagens para que essa conexão corpo-mente crie a experiência viva. No entanto, enquanto Stanislavski utilizava a imaginação sempre a serviço da obra teatral, ela surge em Artaud como um caminho para reconfiguração de um corpo.

Antonin Artaud foi ator, diretor e escritor francês e um feroz crítico da sociedade em que vivia, sendo autor de inúmeros textos sobre o teatro que seguem produzindo reverberações até os dias de hoje. Grotowski o considerava um "profeta das possibilidades do teatro", pela sua capacidade intuitiva de gerar novas alternativas e subverter perspectivas no fazer teatral. Podemos dizer que, se Stanislavski perseguia a criação da experiência viva em cena, a busca de Artaud estava intimamente ligada a explorar a experiência viva no corpo. Sua obra é farta em imagens do corpo humano, de seus órgãos, músculos, funções fisiológicas, de suas enfermidades. No entanto, elas não surgem nunca seguindo uma lógica anatômica funcional. Segundo Quilici "este 'interior' não foi aberto, dissecado e trazido para fora, para ser estudado, tornando-se assim 'objetivo', o acesso a ele se dá por outras vias, diríamos que por uma faculdade de 'sentir' que foi exercitada e refinada" (QUILICI, 2004, p.197). Ao mesmo tempo, tampouco podemos dizer que o corpo é mera metáfora em sua obra. O corpo não surge nem como um objeto a ser dissecado, nem como figura de linguagem, mas como o lugar da transformação de si. Ao expressar a urgência em modificar a realidade na qual ele se encontrava, o autor fala sobre a necessidade de uma "revolução fisiológica" e de uma "metamorfose orgânica verdadeira do corpo humano" (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p.321 -324). A revolução teria de ser feita no corpo e através do teatro. O teatro se tornaria então o lugar em que o corpo se transforma e, através dele, se

reorganiza- ou se desorganiza- a realidade em que vivemos. Ou seja, em Artaud, ao contrário de Stanislavski, a imaginação não está a serviço da obra teatral, mas, assim como a própria obra teatral, está subordinada ao objetivo principal de realizar esta "revolução fisiológica".

Esta reconfiguração do corpo no teatro seria possível porque, como coloca Artaud em seu texto "Atletismo Afetivo", para ele o ator é um "atleta do coração" (ARTAUD, 2006, p. 151) isto é, as emoções, como os músculos, podem ser exercitadas, e são bases concretas no corpo que poderiam ser ativadas ou desativadas pelo artista da cena através de treinamento. Essa dimensão concreta das emoções nos apresenta um outro entendimento do corpo fundamental ao teatro:

saber que uma paixão é matéria dá sobre as paixões um domínio que amplia a nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro (ARTAUD, 2006,p.154).

Podemos encontrar nessa passagem caminhos para entender o trabalho do artista da cena bastante pertinentes para nossa pesquisa: a concretude das paixões no corpo e a possibilidade de "dominá-las". Analogamente, acreditamos que a imaginação opera concretamente no corpo do artista e suas paixões e que ela pode ser aperfeiçoada através de treinamentos.

Além disso, se nesta passagem Artaud reafirma a concretude das emoções e a relação do corpo que pode ser treinado e transformado , no "Teatro de Séraphin" (ARTAUD, 2006, p. 167), ele coloca estes elementos em ação. Neste texto ele descreve a criação de um grito dentro de si: um grito que é sonhado, imaginado, desejado, construído, mas que nunca é exteriorizado. A imaginação aqui já é um acontecimento em si. Artaud nos instiga a pensar que pode ser através das imagens que o corpo se transforme e que, assim, viva e comunique experiências corporais que não estão necessariamente codificadas, nomeadas. Em outras palavras, ele nos indica caminhos para se pensar o corpo como lugar da experiência e a imaginação como criadora e/ou potencializadora desta experiência.

O corpo e a imaginação

A partir desta questão, nos propomos problematizar a relação que o artista estabelece com seu corpo através da imaginação, investigando e articulando, nessa discussão inicial, algumas abordagens do corpo da antropologia e das ciências cognitivas.

Buscamos aqui, primeiramente, questionar a relação de oposição entre dois entendimentos do corpo: um que seria do corpo anatômico, que coloca o corpo como objeto de estudo, a ser analisado, segmentado, medido em experimentos etc.; e este “outro corpo”, que como nos aponta Artaud, é um lugar da experiência, um corpo ligado à percepção, aos sentidos, um corpo que é vive e é atravessado pelos acontecimentos. Para esta discussão nos utilizaremos de algumas ideias dos autores Francisco Varela sobre 1ª pessoa e 3ª pessoa apresentados no texto “Metodologias em primeira pessoa: o quê, porquê, como” e também da entrevista concedida pelo pesquisador Hubert Godard chamada “O olhar cego”.

Varela traz para a discussão a metodologia em 1ª pessoa como uma forma de produzir conhecimento levando em conta o sujeito que o produz, sem reduzi-lo a um mero objeto do estudo, como um corpo indissociável do indivíduo. Nós “somos um corpo” e não “temos um corpo”. No entanto, Varela tampouco propõe que abandonemos a 3ª pessoa, ou seja, que levemos em conta somente a experiência subjetiva em nossas pesquisas:

Nós buscamos metodologias que possam criar uma conexão aberta com descrições objetivas e com bases empíricas (...) O resultado total deve ir em direção de uma perspectiva global e integrada da mente na qual nem a experiência nem mecanismos externos tem a palavra final. (VARELA, 1999, p.2)

Podemos entender esse diálogo entre 1ª pessoa e 3ª pessoa como o trânsito entre o “olhar objetivo” e o “olhar subjetivo” proposto por Godard. O autor, por sua vez, faz uma diferenciação entre estes olhares a partir de um fenômeno neurológico chamado “visão cega”. Nesta condição, o paciente perde a visão cortical, mas mantém uma visão inconsciente em que ele não se dá conta dos objetos à sua frente, mas reage a eles. Godard se utiliza deste fenômeno como metáfora para falar de um olhar que interpreta o mundo e, portanto, se projeta nele, e de um olhar cego, que vive a experiência do mundo, que reage a ele sem uma organização pré-concebida. Ele também identifica dois possíveis prejuízos de se manter somente um

dos olhares: se estamos sempre interpretando, sofreremos uma neurose do olhar, em que tudo que vemos são projeções de nós mesmos, e perdemos a possibilidade de alteridade; por outro lado, se estamos sempre passando por experiências sem objetivação, estamos em um estado de transe contínuo. Nesta pesquisa, pretendemos cultivar este trânsito entre 1ª pessoa e 3ª pessoa, entre olhares “objetivos” e “subjetivos”, para que possamos entender a imaginação no corpo de um ponto de vista interdisciplinar. É um diálogo que nos interessa, na medida que encontramos indícios deste caminho tanto em estudos que levam em conta o corpo como sujeito da experiência, quanto em estudos em que o corpo é visto como o objeto de pesquisa.

Através das ciências cognitivas podemos falar em, por exemplo, a prática da “imagética motora”, aplicada principalmente na área da saúde e de esportes para a recuperação e aperfeiçoamento de atividades musculares. A imagética motora é uma técnica em que, através da imaginação de uma atividade, observa-se uma ativação de estruturas neuronais análogas às que seriam ativadas no exercício da atividade em si. É uma pesquisa em andamento relativamente recente, mas que podemos relacionar a experimentos já realizados em relação ao trabalho do artista da cena, como os realizados por Ruffini e Umiltá. No primeiro, atores e atletas eram solicitados a subir em uma plataforma que media amplitudes e frequências das oscilações do eixo do corpo. Tanto os atores quanto os atletas se colocaram nesta plataforma em duas etapas: uma carregando um peso real e, na outra, carregando um peso imaginário. Observou-se que praticamente não havia modificações no corpo dos atores entre o peso real e o imaginário, sugerindo que os atores teriam a capacidade de “preparar a ação do corpo essencialmente partindo do imaginário” (BIJELJAC-BABIC, 2012, p.104-105). O segundo experimento, realizado por Umiltá em 2001, tomou como referência as noções, experimentos e teorizações em torno dos chamados “neurônios espelho”. Um grupo de macacos foi analisado observando pesquisadores realizando determinadas ações. A ação do experimento envolvia carregar um objeto e foi feito também em duas etapas: na primeira o cientista carregava um objeto real, na segunda o mesmo cientista carregava um objeto imaginário. Foi notado que os neurônios espelho eram ativados exclusivamente quando esse objeto era real e não quando era feito uma “mímica” do objeto. No entanto, este experimento foi repetido posteriormente. Desta vez quem realizava a

ação imaginária foi uma atriz, ou seja, alguém que teria, a priori, um treinamento para criar tensões reais a partir de um elemento imaginário. Nesta segunda tentativa, os neurônios espelhos foram ativados tanto com o objeto real quanto com o imaginário. Novamente, o trabalho sobre a imaginação alterou a relação com o corpo, mas desta vez a evidência está no corpo do observador e não do autor da ação. Esses dois experimentos nos fornecem indícios que aqueles que possuem um treinamento da imaginação em uma relação com o corpo, no caso, artistas da cena, possuiriam mais facilidade para criar estados corporais a partir da imaginação. Contudo, embora estes estudos tenham o rigor comum dos experimentos científicos, eles não podem ser considerados isoladamente, por não darem conta de todas as camadas do fazer artístico - eles não poderiam nunca, por exemplo, medir a potência do grito imaginado de Artaud e mesmo que os avanços desta área assim a permitissem, medí-lo e organizá-lo, além de uma grande traição ao autor, não seria suficiente para dar conta das forças que este grito abarca. Tendo em vista o trânsito que almejamos entre materiais que analisam e organizam o corpo e materiais que levam em conta a experiência e a subjetividade deste corpo, necessitamos recorrer a outras formas de entendê-lo.

Neste sentido, nos interessa o texto “Eficácia Simbólica” de Lévi- Strauss, em que o autor narra um processo de cura xamânico em uma mulher parturiente da tribo indígena Cuna. Neste processo o xamã é chamado para ajudar uma mulher com dificuldades no trabalho de parto. Através de um canto ele vai narrando todo o processo de fecundação, gestação e nascimento por meio de imagens que se referem a mitologia desta cultura. Lévi-Strauss discute que há uma eficácia neste método terapêutico e nos adverte que devemos olhá-lo com devido cuidado:

É cômodo livrar-se dessas dificuldades declarando que se trata de curas psicológicas, mas esse termo permanecerá sem sentido enquanto não for definido o modo como determinadas representações psicológicas são invocadas para combater males fisiológicos, igualmente bem definidos. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p.206)

Neste texto, Lévi-Strauss está menos interessado em precisar o que acontece no corpo da mulher do ponto de vista fisiológico do que explicitar a potência do uso de símbolos na transformação da situação descrita. Não existe aí um experimento

rigoroso que demonstre empiricamente a eficácia das imagens, mas a transformação - a “metamorfose orgânica” - através delas é igualmente legítima.

Este material também nos leva a dois pontos cruciais para uma investigação da imaginação no teatro: 1) a eficácia da imagem está ligada diretamente a relação do indivíduo com aquela imagem; ou seja, o nosso repertório de possibilidades está relacionado ao nosso contexto cultural e a nossa história pessoal e 2) imaginar não é uma ação que é dada de imediato, é uma ação a ser construída e que se constrói levando em conta a subjetividade daquele que imagina. Segundo Bernis:

a evocação da imagem revela um verdadeiro esforço: a imagem não se apresenta de imediato 'como se abrisse uma gaveta onde se encontra uma foto'. Constata-se um trabalho preparatório: a consciência se encontra em um estado de atenção dirigida. (...) O imaginário não é uma imagem, é uma relação do objeto com a nossa sensibilidade por meio da emoção, com o nosso espírito através da significação. (BERNIS, 1987, p.16)

Embora sejam pesquisas de caráter bastante distintos, todas elas nos levam a pensar que existe uma potência no uso de imagens para uma transformação do corpo. No entanto nem os experimentos de Ruffini e Umiltá, nem o relato de Levi-Strauss e nem mesmo os escritos de Artaud nos apresentam um treinamento claro desta imaginação. Para que nossa pesquisa possa se aprofundar nesta exploração, é necessário a própria pesquisadora colocar a busca em prática e, assim, criar espaço para a transformação de seu próprio corpo.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin, **O teatro e seu Duplo**, São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BAITELLO, Norval e WULF, Christoph, **Emoção e Imaginação: Os Sentidos e as Imagens em movimento**, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, **A Arte Secreta do Ator**- um dicionário de Antropologia Teatral, São Paulo: É Realizações Editora, 2012
- BERNIS, Jeanne, **A imaginação- Do sensualismo epicurista à psicanálise**, Rio de Janeiro: Zahar, 1987
- GROTOWSKI, Jerzy, **Towards a Poor Theatre**, Londres: Methuen, 1991
- GODARD, Hubert in ROLNIK, Suely. **Olhar cego**. Entrevista com Hubert Godard. Para a exposição “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal.” Paris, 21 de julho de 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude, **Antropologia Estrutural** , Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993
- QUILICI, Cassiano S., **Antonin Artaud – Teatro e Ritual**, São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004
- STANISLAVSKI, Constantin, **A preparação do ator**, Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 2008
- VARELA, Francisco, SHEAR, Jonathan, **First-person approaches to the study of consciousness**, Thorverton: Imprint Academic, 1999
- VIRMAUX, Alain, **Artaud e o Teatro**, São Paulo: Perspectiva, 1978
- ZARRILLI, Phillip B., **Psychophysical Acting – An Intercultural Approach after Stanislavski**, New York: Routledge, 2009

REVISTAS

- CALVERT, Dorys Faria, Teatro e Neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência in **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 4, n. 2, maio/ago. 2014
- MARINIS, Marcos de, Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica as neurociências – pequeno glossário interdisciplinar **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 2, n. 1 , jan/jun 2012
- QUILICI, Cassiano S., Antonin Artaud: o ator e a física dos afeto in **Sala Preta**, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, v.2, 2002

SOFIA, Gabriele, Por uma História das Relações entre Teatro e Neurociência no século XX. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 4, n. 2, maio/ago. 2014

SOFIA, Gabriele, Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 93-122, jan./jun. 2012

WHYMAN, Rose, A segunda natureza do ator – Stanislavski e William James **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 4, n. 2, maio/ago. 2014

Luísa Dalgalarondo

Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, orientada pelo Professor Cassiano Sydow Quilici. Mestre em Teatro formada em 2013 no curso de *Performance and Culture - Interdisciplinary Perspectives* pela Goldsmiths - University of London, Londres, Reino Unido. Bacharel em Artes Cênicas graduada em 2011 no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, São Paulo, Brasil.

O CURRÍCULO: PRODUÇÃO E REPRODUÇÃO DO ARBITRÁRIO CULTURAL

Nívea Bandeira Xavier
UNESP – niveabx@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo visa apresentar uma análise sobre os juízos de valor presentes em discursos escolares, tecendo uma relação entre os dados de uma pesquisa realizada em 2013 com licenciandos em artes visuais na UFRJ e os apontamentos sobre a estruturação curricular. Este artigo se propõe a, através da fala de um licenciando, buscar referências que corroborem sobre o posicionamento de um discurso aliado aos sistemas de valores cultural presente socialmente e legitimado por um currículo escolar. Tomando o currículo como a seleção do que deve ser ensinado em um ambiente escolar formal, apresentarei um estudo sobre convenções buscando reconhecer o/s sistema/s de valores construídos sobre o que se legitima como arte em nossa sociedade, sendo essa também a base para a atual pesquisa de mestrado na UNESP em desenvolvimento.

PALAVRAS-CHAVE

Currículo; cultura; educação; sistemas sociais

ABSTRACT

The present article aims to present an analysis about the value judgements in educational discourses, drawing a relationship between data from a research carried out in 2013 as graduating student in visual arts in UFRJ and the observations about curriculum elaboration. This article has its purpose, through the speech of a graduating student, in searching references that corroborate to the positioning of a discourse allied to cultural value systems socially present and legitimated by a school curriculum. Taking the curriculum as the selection of what has to be teachable in a formal school environment and following contents fixed in traditional models I will present a study about conventions and determinations aiming at recognizing the value system(s) built about what is legitimated as art in our society, being this study also the basis to the current research for a master in UNESP.

KEYWORDS

Curriculum. Culture. Education. Social systems.

1. Introdução

“Discursos, Teses e Valores de Alunos de Licenciatura em Educação Artística da Escola de Belas Artes da UFRJ Acerca dos Objetos das Artes Visuais” foi o tema da pesquisa aplicada aos licenciandos da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ em Educação Artística – Artes Plásticas do ano de 2013.

A pesquisa orientada pela Profa. Dra. Andrea Penteado e o Prof. Wilson Cardoso, teve como objetivo investigar as percepções acerca de seu objeto de

estudo, a arte, a fim de formular um currículo para a disciplina de Metodologia de Ensino, oferecida durante o período de estágio supervisionado desses alunos no Colégio de Aplicação da UFRJ, a qual participo como Bolsista de Iniciação Científica e concomitantemente como licencianda participante da investigação.

Por meio de uma coleta de dados utilizando grupos focais, foram apresentadas imagens pré-selecionadas, buscando uma discussão guiada pelas perguntas: É arte ou não é arte? Por quê?

A aplicação da discussão em grupo segue a lógica de Wilkison (*apud*, Barbour, 2009, p. 49), onde "um senso coletivo é estabelecido, os significados são negociados, e as identidades elaboradas pelos processos de interação social entre as pessoas".

Para tal, foram selecionadas imagens dentro do campo da visualidade, porém, amparadas por um norte conceitual: "é arte aquilo que é construção humana cuja principal função é de caráter subjetivo e simbólico e cuja aproximação se dá privilegiando a percepção e experiência estética, ainda que tais construções possam ter uma função objetiva/pragmática" (PEREIRA, 2010). Imagens como: desenho infantil, festa junina, *body* arte, foram apresentadas uma a uma num total de 10 pranchas aplicadas a duas turmas de metodologia e prática de ensino do ano de 2013. Dessa forma, a pesquisa buscou pensar o lugar de fala desses sujeitos analisando seus juízos de valor sobre as imagens apresentadas.

Como licenciandos em formação, os alunos teriam a experiência de ser partícipes do processo de formação curricular da disciplina cursada, partindo da concepção de que na posse de suas atividades docentes, este aluno/professor também será propositor de um currículo para com os seus futuros alunos.

Segundo LOPES e MACEDO (2012, p.19), o currículo aqui colocado entende-se como "seleção e organização do que vale a pena ensinar", assim sendo, a ideia de seleção de conteúdos apresenta-se como uma das discussões que caminham acerca do currículo sobre o que se configura como passível de ser ensinado e como essa eleição é constituída.

Na transcrição dos dados para a pesquisa supracitada, o discurso de um dos pesquisados desponta como potência de investigação.

Junto da imagem fotográfica de uma réplica do Cristo Redentor segue o discurso levantado e a construção de um pensamento que será discorrido no trabalho proposto.



Fotografia: réplica do Cristo Redentor em madeira, Loja de *souvenir*.

Segue abaixo a análise levantada por um dos licenciados ao entrar em contato com a fotografia da imagem acima:

“Acredito que é arte porque é uma escultura, faz parte do meio tradicional de arte. É uma obra que não tá ligada a simplesmente um artesanato, mas tem uma função artística de fato. Não tem uma função tão pré-estabelecida e normalmente quando foge dessa função pré-estabelecida é um bom motivo pra se chamar de arte”.

Após a imagem ser rodeada pelo grupo que se dispôs a analisá-la, um licenciando levanta a questão se a imagem a ser considerada seria uma referência a escultura do Cristo redentor situada no Rio de Janeiro ou se seria a miniatura da escultura em madeira que deveria ser analisada.

Segundo os aplicadores da pesquisa o que estava em questão era o que se estava vendo, nesse caso, a miniatura em madeira que fazia referência ao Cristo Redentor.

A explicação dada pelos aplicadores da pesquisa a partir da questão levantada traz novamente a fala do licenciando acima:

“Ah! Não é o Cristo de verdade, é de madeira. Isso muda minha opinião porque simplesmente não se convencionou a chamar isso de arte, isso se convencionou chamar de artesanato”.

O licenciando argumenta sobre o “Cristo de verdade” ao se referir a escultura/ estátua de Paul Landowski situada no alto do morro do Corcovado no Rio de Janeiro.

2. Análise dos dados: O arbitrário

O pesquisado citado acima, ao se deparar com a imagem escultórica do Cristo redentor afirma ser arte por uma percepção técnica ligada ao meio tradicional que se apresenta sem uma função pré-estabelecida e desligando a arte tradicional do que se chama artesanato.

Para considerar o relato acima me apoio em Néstor Garcia Canclini ao afirmar que o predomínio forma sobre a função não é um dado universal:

A definição do estético como predomínio da forma sobre a função não é válida para todas as épocas, a não ser para a arte produzida no capitalismo como consequência da autonomia de certos objetos ou certas qualidades de alguns objetos. (1980, p.12)

A arte “ligada ao meio tradicional” então, é grifada como uma questão, qual é a arte tradicional colocada aqui como válida para configurar certo objeto como artístico?

Após uma aproximação visual com a imagem, o pesquisado retoma sua fala:

“ Ah! Não é o Cristo de verdade, é de madeira. Isso muda minha opinião porque simplesmente não se convencionou a chamar isso de arte, isso se convencionou chamar de artesanato”.

A alegação para a retomada contradiz o que havia dito anteriormente ao converter a imagem antes considerada arte a um artesanato.

A análise ao dado exposto não se inclinará a definir as nomenclaturas utilizadas para se tratar da imagem, mas sim do valor estipulado em suas constatações frente a hierarquização do artístico.

Canclini ao analisar a difusão do que é artístico, a definição do termo e as condições dessa definição, aborda em “A Socialização da Arte” (1980) que essa argumentação não envolve apenas o campo da arte e sim toda uma cadeia de implicações sociais e políticas regendo o que se pode ser admirado.

Ao recortar do discurso analisado, “não se convencionou a chamar isso de arte”, remetemos ao autor para entender onde se estabelece essa convenção. Canclini afirma que os modos como conhecemos a arte podem ser resignados por processos sociais e políticos quando afirma:

A contradição entre as forças produtivas e as relações de produção artística, desenvolvida pelo sistema capitalista, provocou a erosão da ideologia com que a burguesia justificou, em seu auge, o modo de conceber a arte, e revela a arbitrariedade com que ela impôs essa concepção às culturas dependentes (CANCLINI, 1980: p. 10).

Dessa forma, o modo de conceber a arte se impõe arbitrariamente mediante uma força política que detém a definição do que é designado estético, digno de ser fruído e, portanto, também, deve ser difundido se estabelecendo como verdade.

A ideia subentendida em “convenção da arte”, evidencia uma universalidade daquilo que conhecemos como produção artística e que assim sendo abordado, pretende se estabelecer como uma linguagem identificada legítima nos meios sociais. Acerca de uma universalidade da arte continua,

Essa universalidade abstrata nunca existiu na realidade e só alcançou certa vigência, nos últimos séculos, pela imposição dos padrões estéticos europeus e norte-americanos aos países dependentes. Junto com a dominação econômica, os países imperialistas impuseram sua concepção estética a quase todas as culturas contemporâneas. (1980, p.8)

Através da fala do licenciando participante da pesquisa, expõe-se a necessidade de entender como esse saber cultural exposto pelo licenciando tem sido explanado e constituído como saber universal. Se tratando de um licenciando, e um possível futuro professor, encontramos uma pista de onde se propaga essa constatação.

Ora, sendo a escola um lugar de construção do conhecimento e estabelecimento de uma base social através do que se tem ensinado. Ao levantar a questão do que se deve ser ensinado na escola, chegamos até o currículo.

Os estudos sobre a teoria dos currículos segundo Tomaz Tadeu da Silva (2011) afirmam que as teorias curriculares nascem da necessidade desse campo profissional e vão ter origem nos Estados Unidos com a emergência da sociedade estadunidense com estudos de Bobbitt em 1918.

Através das teorias críticas de currículo que ganham força a partir de 1970, estudos sobre o currículo como aparato de controle social ou como se convencionou a chamar de teoria da reprodução (LOPES e MACEDO, 2011). Com esses estudos podemos fundamentar a questão de se estabelecer certas convenções sociais pela veiculação escolar.

De fato, ao olhar para a ementa da disciplina de História da Arte oferecida para os cursos de Licenciatura em Artes no ano de 2013, pode-se perceber uma ênfase na produção estética europeia relegando outras atividades culturais como adendos, sendo trazidos como anexo do que foi o desenvolvimento do continente Europeu.

A exemplo disso, segue um recorte do programa da disciplina de História da arte para o curso de Licenciatura em Artes da UFRJ incorporada ao currículo no ano de 1983 e vigente até o ano de 2013:

PROGRAMA História da arte II:

- Renascimento – Conceituação teórica. Surgimento e expansão nos principais centros da Itália (Toscana, Roma e Veneza) e da Flandres.
- Maneirismo – Conceituação teórica. Surgimento e expansão na Europa, principalmente na Península Ibérica. Influências no Brasil.
- Barroco - Conceituação teórica. Surgimento e expansão na Europa, principalmente na Península Ibérica. Seus desdobramentos na arte brasileira.
- Rococó – Conceituação teórica. Surgimento e expansão na Europa, principalmente em Portugal. Seus desdobramentos na arte brasileira.
- Neoclássico – Teorização de Winckelmann. Surgimento e expansão nos principais centros europeus. A arte brasileira e a Missão Artística Francesa de 1816.

PROGRAMA História da arte III:

- Romantismo – Conceituação teórica. A produção dos seus principais representantes.
- O revivalismo arquitetônico. O historicismo. O ecletismo.
- O realismo – Conceituação teórica. Seus principais representantes.
- A arquitetura do ferro e do vidro. - Arts & Crafts: William Morris. A reflexão sobre a dicotomia arte/artesanato.
- Impressionismo – Conceituação teórica. A produção de seus principais representantes.
- Pós-Impressionismo – Conceituação teórica. Principais movimentos e artistas. - Simbolismo – Conceituação teórica. A produção de seus principais representantes.
- Art Nouveau – Conceituação teórica. Sua difusão. Os seus principais representantes.
- A Escola de Chicago: causas, características e principais arquitetos.
- A arte brasileira: a Academia Imperial de Belas Artes e as impregnações românticas e realistas. Os artistas da passagem do século XIX para o XX.

Fonte: Disponível em < <http://www.eba.ufrj.br/images/disciplinas/bah116.pdf>>. Acesso em: 17jun. 2017.

Observa-se a arte brasileira apresentada como o último tópico de uma seleção de assuntos que tem por foco a arte estabelecida na Europa, portanto assegurada com a maior parte de um currículo de formação. A universalização pregada por uma arte autêntica está ligada a uma “invenção de tradição” como coloca Goodson (1995), permeada pelos ciclos sociais numa relação dominante /dominado que ratifica o poder de uma cultura sobre outra.

A razão por discutirmos, qual seria o tipo certo de arte, é prescindida por condições sociais, “se o gosto pela arte, e por certo tipo de arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico”. CANCLINI (1980, p.12)

Se o gosto artístico, refletido por questões sociais é evidenciado por sistemas de poder na constante relação dominante/dominados, podemos dizer que a razão pelo qual esta afirmativa continua imperando em nossas relações, mesmo na contemporaneidade, consiste em uma aparente autonomia que circula na sociedade mascarando uma arbitrariedade. Se houve a quebra da relação colonizadores e colonizados, podemos refletir sobre como opera a veiculação dessa imposição cultural e os meios de reprodução implícitos que atuam nas relações hierárquicas sociais.

A escola, produtora ou reprodutora de sistema?

O recorte do argumento utilizado pelo pesquisado acima é colocado aqui como um dado arbitrário, veiculado e legitimado por instâncias que qualificam a produção artística e cultural como válida ou não. Como coloca Bourdieu,

Ao designar e consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e fruídos, as instâncias que, como a família ou a escola, são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular, o arbitrário das admirações, podem impor uma aprendizagem ao fim da qual essas obras aparecerão como intrinsecamente, ou melhor, naturalmente

dignas de serem admiradas ou fruídas. Na medida em que produz uma cultura (no sentido de competência), que nada mais é do que a interiorização do arbitrário cultural, a educação familiar ou escolar tem por fim ocultar, cada vez mais, pela imposição do arbitrário, o arbitrário da imposição, isto é, as coisas impostas e as condições da sua imposição (BOURDIEU apud CANCLINI, 1980 p.12).

O arbitrário das admirações exposto pelo autor se relaciona como uma forma de aprendizado repassado. Não defendo a ideia de que o professor é apenas um transmissor de saberes sem levar em consideração a apuração crítica do educando nesse processo de investigação.

O fato aqui contestado estabelece-se em virtude de um recorte cultural na apresentação de um currículo de artes que objetiva tratar a historicidade artística observada por apenas um ângulo, pois como coloca Michael Apple: “a decisão de se definir o conhecimento de alguns grupos como digno de ser transmitido às gerações futuras, enquanto a história e a cultura de outros grupos mal veem a luz do dia, revela algo extremamente importante acerca de quem detém o poder na sociedade”. (1982, p.). Segundo Apple, a seleção dos conteúdos segue determinações sociais envolvendo sistemas de poder e a fixação de uma cultura sobre outra, disposições sobre quem vale mais e por isso deve ter seu *status* assegurado e veiculado por meios escolares facilitando a legitimação dessa imposição.

Circula nos moldes escolares de conhecimento, uma diferenciação do conhecimento.

A distinção entre as obras de arte e os demais objetos, e a especificação da atitude estética adequada para captar ‘o artístico’ são o resultado de convenções relativamente arbitrárias, cuja única ‘legitimidade’ é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como pela educação (BOURDIEU, 1969 apud CANCLINI, 1980 p.12).

O arbitrário cultural verificado por Bourdieu é demonstrado por meio de uma qualificação que opera em julgar certos objetos como estéticos, por uma produção válida dentro desse círculo de determinações, e outros que não expressam um valor tão significativo, estabelecendo critérios e juízos comuns.

Ao apresentar a discussão sobre a disseminação cultural que é perpetuada por sistemas, encontramos neste diálogo a escola que, situada como o lugar do conhecimento ou onde ele se forma, promove a problemática da produção e reprodução de conhecimento.

Spencer em 1859 já argumentava sobre “Qual o conhecimento mais válido?” Em contrapartida, Apple em 1982 reformula essa pergunta para, “o conhecimento de quem vale mais?” Modificando esse cenário com um alerta sobre o currículo como fonte de questões ideológicas e políticas.

Os dados e análise acima me moveram a dar continuidade a pesquisa acima iniciada no período de graduação e como mote para o presente projeto de mestrado que me encontro na Universidade Estadual Paulista. Fecho o ciclo da graduação em 2014.2 imbuída das questões em torno do currículo.

Em 2015, ingresso no quadro efetivo de discente do Município de Mangaratiba, RJ para lecionar com turmas do segundo segmento do ensino fundamental. Ao receber o currículo programático de artes visuais, percebo a sequência dos conteúdos aliados a lógica da historicidade cronológica, representando um recorte que se evidencia por grifar a cultura que rege o padrão capitalista e silencia aspectos da diversidade cultural.

Apresento abaixo o conteúdo de artes visuais elegido para turmas do 8º ano do segundo segmento do ensino fundamental.

8º ANO	Conteúdo
1º Bimestre	Arte neoclássica na Europa; Arte Neoclássica no Brasil; Textura Gráfica; A linha como elemento Gráfico.
2º Bimestre	Romantismo; Realismo; Ritmo.

3º Bimestre	Impressionismo; Pontilhismo; Pós-impressionismo.
4º Bimestre	Movimento das artes e ofícios; <i>Art Nouveau</i> ; Bauhaus; Perspectiva linear.

Recorte do currículo para o 8º ano estabelecido através de um colegiado de professores de Artes Visuais da rede municipal de Mangaratiba, RJ.

Tem-se tornado crescentemente óbvio ao longo desse mesmo período que nossas instituições educacionais não são os instrumentos de democracia e igualdade que muitos de nós gostaríamos que fossem. Sob vários aspectos esta crítica tem sido salutar, uma vez que tem aumentado nossa sensibilidade para o importante papel que as escolas - e o currículo explícito e o currículo oculto no seu interior - exercem na reprodução de uma ordem social estratificada que continua sendo notavelmente iníqua em termos de classe, gênero e raça. (APPLE, 1989 p.26)

A similaridade do currículo apresentado à ementa oferecida para a disciplina de história da arte II e III nos diz muito sobre uma convenção de ensino. Aquilo que por meio de uma aparente tradição nos ratifica qual o pedaço da história cabe a um roteiro de conteúdos para conhecimento.

Retomo a pesquisa citada no prólogo deste trabalho a fim de tecer relações entre o discurso de um licenciando e seu papel imanente na configuração de um currículo escolar delimitado a condição prescrita de um currículo tradicional.

A escola não é essencialmente neutra, mas apresenta na ideologia hegemônica um aparelho ativo de controle. Apesar de lidar com a pluralidade de pensamentos em uma sala de aula, o currículo escolar é visivelmente refletido por uma forma ou molde atuando na homogeneização do pensamento que circula socialmente, defendendo o lugar de um pensamento igual.

Os silêncios existentes no currículo apresentam o grito de um interesse ideológico que pode conceber a legitimação de interesse de classes assegurando a reprodução de sistemas.

Encerro abordando a escolha do currículo optar por trazer a História da Arte europeia como disciplina obrigatória enquanto a História da América Latina é oferecida aos cursos de licenciatura da UFRJ (2013) como disciplina optativa, como uma questão a ser levada em consideração frente o valor hierárquico que esse dado carrega na luta de classes.

Considerações finais

Compreendo que essa arbitrariedade cultural se estabelece como uma herança que se configura como uma arbitrariedade curricular, um conteúdo que se deve ensinar por ser mais importante que outros.

Pensando no aluno como detentor de conhecimentos prévios, com concepções próprias que fogem aos moldes escolares e nas mudanças que a sociedade tem trazido frente aos modelos disciplinadores da escola, apoio-me na seguinte compreensão:

Só uma autoridade pedagógica pode romper continuamente o círculo da 'necessidade cultural', condição da educação que supõe a educação, constituindo a ação propriamente pedagógica como capaz de produzir a necessidade de seu próprio produto e a maneira adequada de satisfazê-la. (BOURDIEU apud CANCLINI, 1980, p. 12)

A autoridade pedagógica frente aos novos estudantes precisa repensar as condições para a educação que socialmente se colocam.

Não afirmo, com o presente trabalho, um abandono reativo dos movimentos artísticos Europeus, não defendo o silêncio histórico da arte considerada hegemônica, mas sim, evidenciar a defesa desse lugar multicultural em um olhar panorâmico. Defendo uma posição igualitária de partes rejeitadas dentro um sistema de categorização. Defendo um olhar pretensioso pra diferenças regionais, grupos étnicos e gêneros sob um olhar superficial.

Que a luz da diversidade acenda estéticas ofuscadas pela supremacia de uma hierarquia. Que um currículo escolar não se apresente como verdade absoluta, mas como uma matiz a ser considerada dentro de uma gama de cores.

Referências

- APPLE, Michael. *Educação e poder*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- BARBOUR, Rosaline. *Grupos Focais*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos sobre a educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CANCLINI, Nestor. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GOODSON, I. F. *Currículo: Teoria e História*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LOPES, Alice C.; MACEDO, Elizabeth. *Pensamento curricular no Brasil*. In: _____. (Org.). *Currículo: debates contemporâneos*. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *Teorias de currículo*. São Paulo: Cortez, 2011.
- MACEDO, Elizabeth. *Currículo e conhecimento: Aproximações entre educação e ensino*. São Paulo: Cadernos De Pesquisa FCC (Nº 147), 2012.
- PEREIRA, Marcelo A. *A Materialidade da Comunicação Docente*. In ICLE, Gilberto (org). *Pedagogia da Arte: entre-lugares da criação*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2010.
- SILVA, T. T. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- EBA.UFRJ.BR. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/images/disciplinas/bah116.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017. Programa curricular do curso de Licenciatura em Artes, Disciplina História da Arte.

Nívea Bandeira Xavier

Graduada em Educação Artística- Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Mestranda pela Universidade Estadual Paulista/ Instituto de Artes pelo programa Mestrado Profissional em Ensino de artes. Professora e pesquisadora em Artes Visuais e currículo.

Análise comparativa de duas linhas do baixo da canção *Deus te preteje* de Arrigo Barnabé

Carlos dos Santos
UNICAMP – carlosvibrafone@gmail.com

RESUMO:

Este artigo realiza uma análise comparativa de duas linhas do baixo da canção Deus te Preteje de Arrigo Barnabé. Utiliza como referencial de comparação duas gravações uma do próprio compositor e outra de Itamar Assumpção. Para esta análise utiliza ferramentas advindas das operações simétricas tendo como referencial teórico autores como Strauss(2013), Salles(2009) e Persichetti (2012). Sua principal conclusão é que Itamar está neste arranjo realizando algo diferente porém mais próximo do sistema tonal e sua organização do que a versão original de Arrigo.

PALAVRAS-CHAVE:

Arrigo Barnabé; Itamar Assumpção; Simetria Rítmica; Vanguarda Paulista

ABSTRACT:

This article performs a comparative analysis of two bass lines of the song Deus te Preteje by Arrigo Barnabé. It uses as reference of comparison two recordings one of the own composer and another one of Itamar Assumpção. For this analysis, it uses tools derived from symmetric operations, using as theoretical reference authors such as Strauss (2013), Salles (2009) and Persichetti (2012).

KEYWORDS:

Arrigo Barnabé; Itamar Assumpção; Rhythmic Symmetrics; Vanguarda Paulista.

Este artigo busca analisar as estratégias de composição musical para a elaboração da linha do baixo de dois compositores sobre a mesma música através de duas performances gravadas. São eles: Arrigo Barnabé (1951-) e Itamar Assumpção (1949-2003) que pertenceram a chamada vanguarda paulista¹ e trabalharam juntos por cerca de 30 anos. A composição a ser analisada - “*Deus te preteje*” - integra o espetáculo musical “*Gigante Negão*” (1990), idealizado por Arrigo

¹ A chamada “Vanguarda Paulista”, rotulada pela crítica cultural, não lançou nenhum manifesto, tal qual o “Manifesto Antropofágico”, ou obras conjuntas como os “Tropicalistas”, tampouco assumiu uma postura política comum como a “Nova Canção Chilena” do início dos anos 70. Tratou-se de um momento em que posturas estéticas e políticas diferenciadas passaram a ter maior visibilidade em função do surgimento de espaços de divulgação e meios de difusão de custo mais baixo, “alternativos” aos da indústria cultural. (CARDOSO, 2009: 13)

no qual Itamar fez participação interpretando o personagem principal. Esta música foi regravada por Itamar em 1998 no álbum *Pretobrás* lançado pela gravadora *Atração Fonográfica*. Neste mesmo ano, o selo *Núcleo Contemporâneo* lança o álbum “*Gigante Negão*” com a gravação ao vivo do espetáculo que foi realizada na sua estreia oito anos antes, na Casa de espetáculos *Palace* em São Paulo. Entre as duas gravações supracitadas é notável a particular diferença apresentada entre suas linhas do baixo.

A musicóloga Maria Clara Bastos relata que Arrigo foi influenciado diretamente por Itamar, em especial no que diz respeito a elaboração das linhas do baixo. Uma das principais características destes linhas de baixo é a priorização do ritmo em detrimento das alturas. A musicóloga também ressalta a importância das linhas do baixo pelo fato que as mesmas podem ser repetidas em diversos instrumentos e registros e não somente no registro grave ou no instrumento contrabaixo. Estes fatores que levariam a uma escuta mais horizontal deste repertório e não de uma melodia acompanhada como grande parte das canções. (BASTOS, 2012:41-45).

Para realizar nossa análise comparativa utilizaremos as noções de operações de simetria aplicadas ao parâmetro das alturas e da rítmica. Esta ferramenta de análise musical está sendo desenvolvida na dissertação de mestrado do autor na UNICAMP com orientação do Prof. Dr. Manuel Falleiros. A fim de identificar as duas linhas que serão comparadas, denominaremos aquela escrita por Arrigo, em 1990, de *linha original*; e a versão proposta por Itamar, em 1998, de *linha modificada*.

1. Linha original²

² Para melhor esclarecimento das relações simétricas nestas linhas, optamos por remover as alturas da transcrição original, a fim de enfatizar os contornos rítmicos. Além disto utilizaremos como base 1 a semicolcheia, esta é a figura rítmica de menor duração dentro destas linhas.

2.1. Análise rítmica

Ex.1: linha original: ritmo

Na linha acima, podemos observar três *módulos*: o primeiro se trata de um *módulo capicua 2E/3T*³. Nesta *capicua* apresenta-se 3 termos, dessa forma, como toda *capicua* com quantidade de termos ímpares, o seu eixo de simetria é o termo central (VISCONTI; SALLES, 2012). O eixo de simetria nesta *capicua* possui o maior valor figurativo do módulo, o que caracteriza um *apoio*⁴ rítmico sobre este termo.

O segundo também é um *módulo capicua*, porém de maior duração, com 3E/9T. Por ter uma quantidade de termos ímpares seu eixo de simetria também apresenta-se como um termo, no caso o quinto termo. Logo no início possui dois valores negativos que juntos formariam [-5]. Se seguíssemos a convenção de organização das fórmulas de compasso para esta música, no caso 2 tempos de semínima, o agrupamento seria [-2 -3]. O motivo pelo qual este silêncio foi dividido em [-3 -2] foi resultante de algumas repetições que estes silêncios são substituídos por efeitos percussivos, por exemplo o *slap*⁵. Além disso os outros instrumentos que

³ Utilizaremos em nossa análise a indicação Elementos (**E**) para identificar as figurações rítmicas ou seus valores; e Termos (**T**) para determinar a quantidade de elementos em uma operação simétrica. Desta forma, o número seguido da letra **E** indica quantos elementos diferentes estão envolvidos na construção de um módulo. Se temos **2E**, isto nos indica que temos dois elementos figurativos distintos entre eles. Já o número seguido da letra **T**, indica a quantidade de termos nos quais os elementos estão dispostos. Por exemplo, se temos **12T**, isto nos indica que 12 posições serão ocupadas por elementos figurativos **E**.

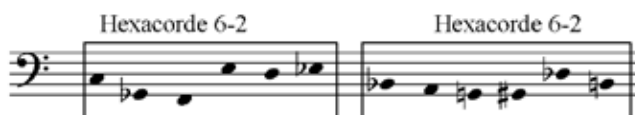
⁴ O conceito de *apoio* está neste caso referindo-se a uma possível interpretação da metodologia desenvolvida pelo musicólogo alemão Heinrich Schenker (1868-1935) em seu livro *Harmonielehre* (Viena, 1906) em que através de reduções buscam-se os elementos estruturais para buscar compreender uma obra. Desta forma para encontrar estes pontos determinantes para a construção de uma passagem musical pode levar em consideração diversos parâmetros analítico: harmonia; estética; tonalidade; escala ou modo; intensidade; timbre. No caso deste artigo o parâmetro para estes *apoios* são os contornos melódicos e/ou rítmicos.

⁵ Segundo Almada, *slap* “é uma técnica, muito aplicada em levadas de funk, samba-funk e jazz-fusion, faz o baixo ser utilizado de forma quase percussiva, consistindo principalmente em batidas de polegar da mão direita e estaladas no corpo do instrumento das cordas agudas” (ALMADA, 2014: 57)

acompanham esta linha reforçam este agrupamento especialmente a bateria que possui nestes momentos acentos na caixa clara. Seguindo este pensamento sempre existiriam sons/notas ali que foram suprimidas. Por este motivo esta é uma *capicua defectiva* por apresentar termos com silêncios.

O terceiro *módulo* é engendrado no segundo de tal forma que os três últimos termos do segundo módulo são os três primeiros deste terceiro. Este *módulo* também é *capicua defectiva* 3E/6T apresenta silêncio no quarto termo. Esta *capicua* apresenta uma quantidade de termos pares por isto seu eixo de simetria imaginário, ou seja, é representado por um termo que não está presente ocorrendo no seu centro a repetição de dois termos com o mesmo elemento. Desta forma este módulo pode ser dividido em dois *motivos de simetria* sendo o primeiro *motivo* 123 e o segundo [-3]21.

1.2. Análise das alturas⁶



Ex.2 *linha original*: alturas

A *linha original* apresenta uma série dodecafônica formada por hexacordes discretos⁷ 6-2 que são autocomplementares (STRAUSS, 2013:284), ou seja, dividindo a série ao meio encontramos o mesmo hexacorde, neste caso permutado, e que juntos formam o total cromático. Se analisarmos a primeira modulação, ou seja, partindo da segunda nota mantendo exatamente a mesma sequência de notas obtemos como característica a ocorrência de três tricordes 3-1(cromático) e um tricorde 3-4. Se aplicarmos o conceito de classe de similaridade dos tricordes que cria uma “hierarquização quantitativa entre as sonoridades tricordiais”, o tricorde 3-4

⁶ Da mesma forma optamos aqui por retirar o ritmo para enfatizar o parâmetro das alturas. Utilizamos como ferramenta de análise a Teoria dos Conjuntos “que parte da numeração dos graus da escala cromática, onde a nota DÓ equivale a 0(zero), DÓ# a 1 etc. Segundo a catalogação de Allen Forte(1973), os grupamentos de notas podem ser ordenados em relação a sua quantidade e distribuição dos intervalos entre si” (SALLES, 2009: 45).

⁷ Segundo Strauss, subconjuntos discretos “são aqueles que dividem a série em partições que não são sobrepostas. Há quatros tricordes discretos, três tetracordes discretos e dois hexacordes discretos em todas as séries” (STRAUSS, 2013 : 211)

pertence à classe C de similaridade em relação ao 3-1 (DANTAS; PITOMBEIRA, 2012).



Ex.3: Disposição em tricordes da *linha original*

Desta forma, podemos observar que a preocupação da construção serial possivelmente partiu das relações destes pequenos motivos cromáticos (tricorde 3-1) que para concluir o total cromático sofreu uma pequena alteração transformando-se neste motivo não totalmente cromático (tricorde 3-4). Assim Arrigo busca negar as relações triádicas tonais evitando as classes intervalares 3 e 4, ou seja, terças e sextas maiores e menores.

2. *Linha modificada*

3.1. Análise Rítmica



Ex.4 *linha modificada*: ritmo

Na linha acima, podemos observar três *módulos*: o primeiro se trata de um *módulo capicua 2E/3T*. Este possui como eixo de simetria um valor menor (3) do que suas extremidades (4). Estas extremidades sendo iguais e maiores que o eixo provoca dois pontos de apoio dentro deste módulo caracterizando assim uma maior estabilidade.

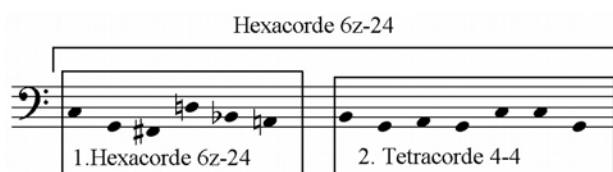
O segundo módulo, *capicua defectiva 2E/5T*, também possui em seu eixo um valor menos do que suas extremidades no entanto bastante suavizado em função de todo o primeiro motivo, inclusive o eixo, ser de valores negativos (pausas). Este

módulo então tem como principal característica ter a maior parte de sua estrutura constituída de silêncios.

O terceiro módulo, *capicua* 2E/8T é intensamente reflexivo por não apresentar valores negativos, ter o seu eixo imaginário ou nulo entre o quarto e quinto, e possuir dois motivos idênticos (2 1). Isto gera um alto grau de simetria já que ele pode ser dividido de várias formas que resulta uma proporção igualitária.

Desta forma, temos o primeiro módulo mais estável, o segundo com ocorrências de silêncios, o terceiro sendo o maior e mais simétrico entre eles.

2.2. Análise das alturas



Ex.5 *linha modificada*: alturas

Esta *linha modificada* possui em toda a sua extensão o hexacorde 6-z24. Este é hexacorde está contido dentro das escalas maiores e menores do contexto tonal⁸. Desta forma possivelmente este hexacorde esteja mais ligado a uma construção advinda de escalística tradicional do que uma disposição de trabalho independente dessas alturas. Para investigarmos esta hipótese precisamos dividir esta sequencias de alturas em dois períodos.

O primeiro tem como característica a apresentação integralmente do hexacorde 6-z24 sem a repetição de nenhuma altura. No segundo período é executado somente um subconjunto deste hexacorde, no caso o tetracorde 4-4. Desta forma este tetracorde 4-4 está contido no hexacorde 6-z24. Mas neste segundo período, diferentemente do primeiro, as alturas possui a seguinte configuração: 3x 2x 1x 1x, ou seja, uma altura é repetida três vezes; outra altura duas vezes; e as outras duas alturas deste tetracorde é executada uma única vez

⁸ Em um contexto tonal os elementos da progressão harmônica estão subordinados à atração do centro tonal e ao influxo da resolução cadêncial caracterizando uma determinada tonalidade. Esta organização tradicional depende da escala e das relações dos acordes com a mesma. O estabelecimento da tonalidade muitas vezes se dá através de três funções principais: Tônica; Subdominante e Dominante (PERSICHETTI, 2012: 213).

neste período. Além disso, estas repetições ocorrem de forma pendular, sobre um eixo, no caso a nota SOL (7). Se juntarmos estes dois períodos e nos concentrarmos em seu contorno encontramos uma polarização em alguns pontos de *apoio* que juntos formam um subconjunto do hexacorde 6-z24, o tetracorde 4-16.



Ex.6. Notas de apoio: tetracorde 4-16.

Esta sequência de *apoios melódicos* com um salto descendente seguido de outro ascendente e assim consecutivamente, no caso Dó desce ao Fá# que sobe ao Ré que desce ao Sol retornando em movimento ascendente ao Dó, sugerem uma progressão cadencial tonal. Em muitos casos esta sequência é apresentada em passagens de dominantes secundárias já que destacando esta linha harmonicamente poderia sugerir estes acordes respectivamente: C D G C. Assim podemos entender que possivelmente as outras alturas além destes apoios podem ser consideradas ornamentações utilizadas como recurso para ressaltar um outro parâmetro: no caso o ritmo.

3. Discussão

Observando aspectos macroscópicos no parâmetro das alturas entre estas duas linhas do baixo observamos que: a *linha original* trabalha com todo o total cromático sem repetir nenhuma nota dentro de sua estrutura enquanto a *linha modificada* possui apenas seis notas que são repetidas em seu interior. No caso da *linha original* as formações resultantes que poderia sugerir uma harmonia brotam da escrita serial linear horizontal, que para Persichetti este tipo de escrita possui “pouca ou nenhuma função no senso tonal escalar” (PERSICHETTI, 2012 : 225). Já a *linha modificada* encontra como pontos de apoio sugestões harmônicas que indicam uma propensão ao um encadeamento cadencial dentro da estrutura triádica tonal, principalmente pelo salto de quarta justa ascendente ao final da frase (SOL-DÓ).

No parâmetro ritmo sob esta perspectiva mais geral, temos na *linha original* um encadeamento rítmico com duas intervenções de silêncios sem grandes alterações na densidade enquanto na *linha modificada* existe apenas a ocorrência de um silêncio com um adensamento rítmico para o final da linha. Novamente podemos fazer a alusão a uma ideia tradicional em música de tensão e relaxamento na *linha modificada* enquanto na *linha original* esta relação é mais sutil.

Comparando as alturas em um plano mais microscópico encontramos logo no início das duas linhas de baixo o mesmo tricorde 3-5, partindo da nota DÓ com salto para o registro grave sendo um com salto de trítono (classe intervalar 6) e outro com quarta justa (classe intervalar 5). Justamente a *linha original* começa com trítono possivelmente indicando novamente esta tentativa de afastar-se de uma semelhança imediata a passagens tonais enquanto a *linha modificada* inicia-se já com a quarta justa (classe intervalar 5) movimento normalmente mais utilizado.

No ritmo o início em ambas as frases são *capicuas* 2E/3T porém a *linha original* tem o seu centro maior do ponto de vista da duração figurativa no tempo, no caso 4, em relação a *linha modificada* que possui o 3 ao centro da *capicua*. Desta forma, a *linha original* apresenta um único apoio ao centro enquanto a *linha modificada* possui dois pontos de apoios um no início e outro ao final da *capicua*.

4. Conclusão

A *linha original* por não conter repetições de alturas internamente gera provavelmente uma maior instabilidade ao não apoiar-se sobre uma determinada nota. Ambas utilizam de *capicuas*, porém a *linha original* possui um módulo engendrado de duas *capicuas defectivas* enquanto a *linha modificada* possui apenas módulos sequencias com apenas uma *capicua defectiva*. Desta forma podemos dizer que a *linha modificada* tem um fluxo rítmico mais contínuo do que a *linha original*. A *linha original* tem dois módulos *capicuas* com três elementos distintos o que gera uma maior diversidade figurativa enquanto a *linha modificada* todos os seus módulos contem somente dois elementos distintos. A *linha original* tem uma propensão à tensão e buscar afastar-se ao máximo do tonalismo tentando criar

instabilidades rítmicas enquanto a *linha modificada* tem mais características ligadas ao tonalismo com uma tendência maior a estabilidade rítmica.

Através da observação a partir das noções de operações simétricas aplicadas ao parâmetro das alturas e do ritmo pudemos reforçar comparativamente as características marcantes da invenção destas linhas de baixo. E dessa forma contribuir com a análise no campo da canção e música popular, apresentando outras possibilidades de configuração e criatividade para suas práticas.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

BASTOS, Maria Clara. *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP:, 2012.

CARDOSO, Eduardo Schiavone. *A metrópole na linha do Baixo: Itamar Assumpção e a geografia da cidade de São Paulo*. Revista Espaço e Cultura edição no.25, Rio de Janeiro :UERJ, 2009.

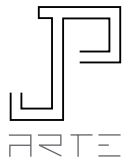
DANTAS, W.; PITOMBEIRA, L. *Definição de Sintaxe Composicional a Partir do Estabelecimento de Hierarquias Entre Sonoridades Tricordais*. Goiânia: Revista Música Hodie, , V.12 - n.2, 2012.

PERSICHETTI, Vicent. *Harmonia no século XX: Aspectos criativos e prática*. Tradução Dorotea Kerr e Eduardo Seincman.: São Paulo: Editora Via Lettera, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. *Procedimentos composicionais em Villa-Lobos*. Campinas: Editora UNICAMP: 2009

STRAUSS, Joseph N. *Introdução a Teoria Pós-tonal*. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini: Salvador; São Paulo: EDUFBA; Editora UNESP, 2013.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. *Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos*. Artigo apresentado e publicado pelo Congresso da ANPPON, 2013.



Carlos dos Santos

Bacharel em percussão pela ECA-USP com orientação de Ricardo Bologna. Foi academista da OSESP sendo aluno de Elizabeth Del Grande e Ricardo Righini. Atua em diversas orquestras brasileiras e grupos de música contemporânea. Foi laureado em diversos concursos de composição como IV Festival Tinta Fresca e Premio Funarte de Composição Clássica. Atualmente é mestrando no Instituto de artes da UNICAMP com orientação do Prof. Dr. Manuel Falleiros.

INTRODUCING BANANAS TO THE WEST CARMEN MIRANDA AND JOSEPHINE BAKER

Luiza Beloti Abi Saab

Universidade de Coimbra – luizasaab@gmail.com

RESUMO

Este artigo discute dois acontecimentos semelhantes em dois contextos multiculturais diferentes: da América Latina aos Estados Unidos, dos Estados Unidos à França, de 1915 a 1945 e do colonizado ao colonizador.

Carmen Miranda e Josephine Baker foram duas dançarinas durante a primeira metade do século 20, cada uma delas em um contexto exclusivo. Ambas levaram um forte simbolismo do exotismo em suas danças, promovendo suas origens e sua história colonial. O simbolismo estava implícito em vários aspectos, como letras, movimentos de dança, cenário e figurinos. Josephine e Carmen estavam introduzindo um novo "mundo selvagem" a oeste, promovendo sua própria cultura e aspectos sociais através de sua maneira exótica de nacionalismo, como explora essa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

Dança. Pós-Colonialismo. Exoticismo. Nacionalismo.

ABSTRACT

This paper discusses two similar happenings in two different cross-cultural contexts. From Latin America to United States, from United States to France, from 1915 to 1945 and from colonized to colonizer.

Carmen Miranda and Josephine Baker were two dancers during the first half of 20th century, each of them situated in a different context. Both of them carried a heavy symbolism of exoticism in their dances, promoting their origins and colonial history. The symbolism was implicit in various aspects, such as lyrics, dance movements, scenario and costumes.

Josephine and Carmen were introducing a new "savage world" to the west, promoting their own culture and social aspects through their exotic way of Nationalism, as it is shown in this research.

KEYWORDS

Dance. Post-Colonialism. Exoticism. Nationalism.

Carmen Miranda, besides being Portuguese, lived her whole life in Brazil. She was a famous actress and singer, always representing Brazilian songs. She was the first to take Brazilian records of Samba abroad. Her

international career started in the United States, where she did not achieve much success. Fortunately, during 1940, president Roosevelt was establishing the dichotomy between “us, the U.S., and the foreign Other.”, trying to promote the “U.S. – Latin America harmony”. Carmen Miranda was at the right place in the right moment, becoming the main advertisement for Roosevelt’s Good-Neighbor Policy.

The funny fact, and the first sign of the savage/primitive style, is that she only became famous when she started dressing as a black woman from the northern region of Brazil. The “baiana” is a Brazilian figure of black/African woman, which kept her African personality and beliefs: religion, social life, food, etc. A very and extremely stereotyped figure of Brazilian woman.

Back in that moment, 1930’s, the racism was still very strong in Brazil, and the reflection of that was the abolition of all their (black/African) practices, such as Capoeira dance and Candomblé religion. Samba was also a dance created by African influence in Brazil, so it was Capoeira and Candomblé religion. But Samba started representing our exoticism through Carmen Miranda, a white woman, and her “baiana” stereotype.’

More or less the same history happened decades before, when the American Josephine Baker started her artistic life. Being a black woman and an artist was not the easiest thing back in the United States during early 20th century. “Josephine was always poorly dressed and hungry, and she played in the railroad yards of Union Station. From this she developed her street smarts. (WOOD, 2000)”. Being always affected by the segregation policy, Baker refused to perform for segregated audiences in the United States for a few times and, as soon as she got an opportunity, she sailed to Paris.

In Paris she developed her career and opened her first show “La Revue Nègre”, in 1925, at the Théâtre des Champs-Élysées (SHAKE, 2001, p.35). After a few years, she performed the “Danse Sauvage”, wearing one of her most famous costumes consisting of a skirt made of artificial bananas. This dance introduced her to the “new world” as a savage and exotic primitive woman, exhaling sensuality and sexuality.

Although having lived in different times, Carmen Miranda and Josephine Baker shared the same experience and symbols. One of these examples is the utilization of the banana as an icon (Fig.1 and Fig.2).



Figure 1: "The Gang's All Here", Carmen Miranda. 1943. Source available at: <https://www.timeout.com/us/film/the-gangs-all-here>. Access in 18 apr 2016.



Figure 2: Josephine Baker and her banana's skirt. 1927. Source available at: <http://www.black-idols.com/celebs-details.php?celid=197>. Access in 21 apr 2016.

Banana costumes, and the way they were carrying them on their bodies to support the dance movements and embody their character was a powerful aspect of the exoticism Carmen and Josephine wished to portray. Both of their costumes were created for their shows, which in Carmen Miranda's case was for her film "The Gang's All Here" and Josephine Baker was her dance performance in France.

In both cases, the effect of the Banana symbol was based on their societies and cultural contexts, somehow connected to Africa and the exotic nature of their culture.

In Josephine Baker's case, early 20th century, Europe did not know much about Africa and its culture. The only thing they knew was that France was colonizing Africa at that time and immediately Baker's image was related to African uniqueness and primitivism.

During "Danse Sauvage", Baker appeared from a wild forest scenario, with her Banana skirt and doing her strange/exotic/primitive dance. The criticism and culture shock were due to the last scene which made Josephine Baker famous. *La Revue Nègre*, memorialized the banana skirt costume and her image, as Medrado describes: "Thus the success of Joséphine Baker banana skirt was formed containing the colonialism signals required for its acceptance in Parisian society. (2015, p.6)"



Figure 3: Josephine Baker in *La Revue Nègre*, 1925. Source available at: https://photo.wn.com/josephine_wall#. Access in 21 apr 2016.

In this specific scenario (Figure 3), the Bananas were used as exotic fruits that together composed her skirt, hanging and moving accordingly to her movements. The fruit was mainly representing the unusual food from an exotic place, composing the scenario of the performance. Her movements showed some kind of colonial discourse fused with unsophisticated behavior, giving her a dance a maddened appearance.

It did not take long for Josephine Baker to be associated with primitive products and objects. Her image and body suggested a hybridization of the exotic and savage into the French world, making of herself a product of the colonization itself.

During the 1930's and 1940's there was an urge to develop relations between United States and their neighbors: the "Good Neighbor Policy". One of their best bets was Carmen Miranda, who became later known as the "Ambassadress of Latin America".

At this moment, where the West was meeting the "rest", it was important to construct and express the "Otherness" and its identity. According to Savigliano (1995), the need for identity is constructed through exoticism and this is exactly what happened with Carmen Miranda and Josephine Baker.

The movie "The Gang's All Here" is the perfect example of that moment: "The SS Brazil unloads the major exports of Latin America – sugar, coffee, fruit, and finally Miranda herself, Brazil's most important export (Shari, 1995, p.5)", representing the relationship between Brazil and the United States and its political and cultural interests.

In one of the main scenes of the movie, Carmen presents herself as one of the prizes of the new exportation market, followed by other exotic aspects such as the Latin music, dance, costumes and food. The banana was the main object in this scene, composing the scenario, costumes and choreography (Figure 4).



Figure 4: Choreography with bananas in “The Gang’s All Here”, 1943. Source available at: <http://www.listal.com/viewimage/6810001>. Access in 21 apr 2016.

During the scene, each *baiana* (once again a black/African woman from the North of Brazil) carries a banana and makes suggestive/erotic movements from the bottom to the top. The phallic shape of the banana is literally explored and developed, contributing to the association of that exotic woman to her sensuality, demonstrating sexuality and fetishism.

The scene is followed by another choreography, now interacting bananas and strawberries carried by the girls and intentionally forming the shape of a vulva, with the fruits opening and closing for a few seconds. As Medrado (2015) suggests, “the musical reinforces the Latin American stereotype of laziness, undeveloped countries, producer of raw goods, and the feminine body as sexuality object.”

The colonialist vision was clearly embodied in Miranda’s performance, establishing the relationship between colonized and colonizer. The bananas highlight even more the submissive aspect of that woman (Carmen Miranda) in relation to the society and its expectations towards that exotic Brazilian girl.

Carmen Miranda and Josephine Baker were products of their cultural system, and so were their banana accessories. The clothes were created by them, and the role of women, eroticism, trade, sexuality, power and subalternity were messages implicit in their performances. The male political world was real

and made of them objects of their fantasies, showing superiority and the strength of their cultural colonization:

“The colonialist discourse, the commodification and exoticism of image appeared in Carmen Miranda, as we saw in Joséphine Baker, both were portrayed as based on Colonial aspects. Even these two dancers went on completely distinct directions one for the North and other to Europe, the old world, the political and cultural boundary they cross, the representation of bananas and its meaning build a perspective of complexity of how objects not only materialize the character assumed by these dancers, but these objects - the bananas, became the dancer objects of themselves. (Medrado, 2015, p.13)”.

In conclusion, Carmen Miranda and Josephine Baker were both very influential female figures in their time. Both represented different cultures, different backgrounds, and even different races, but the one common denominator between them was the banana. This banana was the symbol that represented the exoticism and savage sexual nature that was associated with their cultures.

For Miranda it was her home in Brazil, uniting the continent of America from North to South. For Baker, she served as a proxy for a world that was not even her home, the untamed and beastly Africa. The banana, the iconic image that one can always expect to see coupled with either one of these powerful women, will forever be seen as a piece of the exotic and a tribute to both of these boundary pushing female figures.

Without the contribution of these women at the times they contributed, the relationship of the west to other areas of the world would not have been so inquisitively explored. For the U.S, Brazil; for France, Africa and all its wonders.

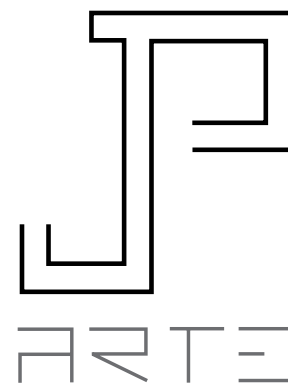
REFERÊNCIAS

- BUCKLAND, Theresa. 'All Dances Are Ethnic, but Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology' *Dance Research* 17, 1, 3-21. 1999.
- HUGGAN, Graham. *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins* London : Routledge. 2001.
- LIGÉRIO, Zeca. *Carmen Miranda: Afro-Brazilian Paradox*. Thesis/dissertation for Performance Studies, NYU. 1998.

- NENNO, Nancy. Seven Femininity the Primitive, and Modern Urban Space: Josephine Baker in Berlin. In: *Women in the Metropolis Gender and Modernity. in Weimar Culture.* Edited Katharina von Ankum. University of California Press. 1997.
- PHILLIPS, Suzanne. *Josephine Baker: The First Black Superstar.* Interviews with broadcaster's Daniel Pageon. BBC UK. 2006
- ROBERTS, Shari. "the Lady in the Tutti-frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity". *Cinema Journal* 32 (3). 1993.
- SHACK, A William. "Le Jazz-Hot: The Roaring Twenties". *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story Between the Great Wars*, University of California Press, p. 35. 2001.
- SHAY, Anthony and Young Barbara Sellers. "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self Exoticism," *Dance Research Journal*, 35, 1, 13-37. 2003.
- SPEAR, Jeffrey L and Avanthi Meduri. "Knowing the Dancer: East meets West," *Victorian Literature and Culture*, 32, (2): 435-448. 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. 271-313. Urbana: University of Illinois Press. 1998.
- WOOD, Ian. *The Josephine Baker Story.* United Kingdom: MPG Books. pp. 241–318. ISBN 1-86074-286-6. 2000.
- Josephine Baker's Banana Dance. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=wmw5eGh888Y>>. Acesso em 20 abr. 2016.
Veiculado em: 14 abr 2008. Dur: 1m06s
- Miranda, Carmen. *The Gang's all Here.* (1943). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=TLsTUN1wVrc>>. Acesso em 19 abr 2016.
Veiculado em: 17 out 2008. Dur: 7m29s.

Luiza Beloti Abi Saab

Atriz e bailarina formada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2012), possui título de Mestre em Artes através da Universidade de Brasília (2015), com pesquisa sobre dança contemporânea israelense "Gaga", e título de Mestre em Antropologia da Dança pelo programa Erasmus Mundus "Choreomundus" (2016), com pesquisa sobre dança em vilas de refugiados. Atualmente é doutoranda do programa de Arte Contemporânea da Universidade de Coimbra, Portugal.



MESA 08
ENSINO/PROFESSOR/DOCÊNCIA

**Isabel Cristina Rickli Ramos e
Daiane Solange Stoeberl da Cunha**
UNESP

ENSINO DE ARTE HÍBRIDA:
CONSIDERAÇÕES

Alice Pedrina Zundt
UDESC

PARA O ENSINO/APRENDIZADO DE
DESENHO: LIBERDADE DE EXPRESSÃO
E TÉCNICA

Euridiana Silva Souza
UFMG

EQUAÇÃO DA PRÁTICA,
AMBIGUIDADE DA DOCÊNCIA
E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE
DOCENTE EM MÚSICA

Bárbara Tavares dos Santos
UFT

O EMBRIÃO NA VIDA PSÍQUICA DO
ADULTO: UMA METÁFORA PARA
O PROFESSOR/A-ENCENADOR/A
CONTEMPORÂNEO

Rosemeri Birck
UFT UNESP

O ESTREITO CAMINHO DAS ARTES
NA HISTÓRIA DA FORMAÇÃO DE
PROFESSORES

ENSINO DE ARTE HÍBRIDA: CONSIDERAÇÕES

Isabel Cristina Rickli Ramos
UNICENTRO – isabel.cristinarr@hotmail.com

Daiane Solange Stoeberl da Cunha
UNESP – dai_flc@yahoo.com.br

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo analisar o ensino de arte na contemporaneidade em âmbito local com relação ao cruzamento das linguagens artísticas, sendo assim, é apresentado teoricamente o hibridismo na arte, e posteriormente analisamos os projetos de ensino do Estágio Supervisionado Obrigatório para Ensino Médio da graduação em Arte-Educação do Departamento de Arte da Unicentro, a fim compreender o ensino de arte nas escolas em relação à arte híbrida. Esta pesquisa se concretizou como trabalho de conclusão de curso na graduação em Arte-Educação pela Unicentro, sendo um instrumento de possível análise da formação docente nesta licenciatura em artes integradas.

PALAVRAS-CHAVE

Hibridismo; Arte e Ensino; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The present research had the objective of analyzing the teaching of contemporary art at a local level in relation to the crossing of artistic languages. In this way, hybridity in art is presented theoretically, and later we analyze the teaching projects of the Supervised Internship for High School Graduate degree in Arte-Educação from the Unicentro Art Department, in order to understand the teaching of art in schools in relation to hybrid art. This research was accomplished as a graduation course in Arte-Educação by Unicentro, being an instrument of possible analysis of teacher training in this degree in integrated arts.

KEYWORDS

Hybridism; Art and Teaching; Contemporary art.

1. Introdução

A presente pesquisa é o resultado do Trabalho de Pesquisa em Arte apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso, na graduação em Arte-Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, na cidade de Guarapuava - PR. Teve por objetivo analisar o ensino de arte híbrida nas aulas de arte num contexto local, com pesquisa documental por meio da análise dos projetos de estágio obrigatório em Arte da graduação em Arte-Educação, do Departamento de Arte da Unicentro, para tanto realizamos levantamento da bibliografia sobre o tema.

Pesquisas sobre processos criativos híbridos e metodologia de ensino de arte híbrida são temáticas recentes, surgidas na contemporaneidade, que carecem de estudo e reflexão. Prova disso, ao verificarmos as temáticas dos Projetos de Pesquisa em Arte produzidos pelos formandos em Arte-Educação da Unicentro, nos anos de 2003 a 2015, encontramos trabalhos que perpassam a integração de linguagens artísticas, em sua maior parte, sobre a integração de apenas duas ou três linguagens.

Observamos que esse tema pouco se encontra nas recentes produções de pesquisa em arte do Brasil, também nos últimos cinco anos, em análise de publicações das revistas: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), e em anais do Fórum Latino Americano e Educação Musical (FLADEM), foi constatado que somente dois artigos – um nos anais do FLADEM e outro nos anais da ANPPOM - abordam a temática do ensino de arte híbrida. Esses resultados mostram a relevância dessa pesquisa com estudo de um tema pouco abordado.

Se no ensino esta temática é pouco abordada, em contrapartida há uma crescente produção de arte híbrida, como apresentou Santaella (2005, p.28), esses “[...] processos de hibridização atuam como propulsores para o crescimento das linguagens.”, o mundo é tomado pelas linguagens, em maior ou menor intensidade, “Enfim, não há nenhum indicador de que as linguagens deverão parar de crescer. Ao contrário, tendo hiperpovoado o planeta, a tendência é que elas busquem novos habitats no espaço celeste”,

Assim, partindo do problema do estado do ensino de arte na contemporaneidade em relação à integração das linguagens artísticas, observando a necessidade do ensino de arte híbrida nas escolas de educação básica, e concordando com Schafer (1991) quando diz que a fragmentação de sentidos resulta na fragmentação de experiências, buscamos apresentar apenas um de uma infinidade de caminhos para se trabalhar o hibridismo nas aulas de arte.

Este artigo foi construído a fim de compreender o ensino híbrido de arte nas escolas – pelo viés da formação docente - a partir de estudos e análises de projetos de ensino, assim como produção e execução de um projeto de ensino de arte híbrida. Este artigo está dividido em dois momentos: Primeiramente apresentamos a

pesquisa bibliográfica contextualizando o hibridismo na Arte com maior enfoque educacional. No segundo momento descrevemos a pesquisa documental quantitativa com análise de projetos de ensino buscando o hibridismo da arte em contexto local, analisando os projetos de ensino do estágio supervisionado do Departamento de Arte da Unicentro dos últimos cinco anos.

2. O Hibridismo na Arte

Para o desenvolvimento de qualquer prática pedagógica em arte é imprescindível a busca de repertório artístico e fundamentação teórica. O professor-pesquisador vai além do currículo prescrito e/ou pré-estabelecido em materiais didáticos obsoletos. Ensinar arte, hoje, pressupõe uma postura docente de curiosidade e de coragem para compreender a arte de hoje. Assim, antes mesmo de elaborarmos uma proposta didática, que consistirá num projeto de ensino de arte, nos motivamos a conhecer e compreender repertório e teorias, nesse caso, sobre arte híbrida.

A Arte Contemporânea está cada vez mais rompendo as fronteiras das linguagens artísticas em suas especificidades, fazendo-as integradas, convergindo-as. Desse encontro no limbo das artes, aparece o hibridismo intencionalmente buscado, em uma troca de elementos e técnicas que faz o campo da Arte se expandir nessa “trans-hibridação” sendo “[...] na medida em que as trocas realizadas nesse contexto se expandem e se hibridam em outros processos.” (VALENTE, 2015, p. 654).

Vale atentar que a própria sentença “hibridismo artístico” já é o próprio hibridismo utilizando conceitos de outras áreas do conhecimento, como da Física e da Genética, por exemplo. Daí surgindo a diferença entre os termos “hibridação” e “hibridização”. Sendo o termo ligado ao modo como se realiza, temos o primeiro como:

[...] 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. (VALENTE, 2015, p. 649-650).

Ou seja, em “hibridação” acontece o processo de fusão entre as partes. Já “hibridização” remete:

[...] 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 (VALENTE, 2015, p. 650).

Sendo assim, temos a ideia de um ser que se rompe e se fragmenta e, ao serem misturadas, acontece a hibridização. Quanto à etimologia de hibridismo surge a discussão entre duas definições que valem de significados para o hibridismo intencional. Segundo o pesquisador Edmond Couchot apresentado por Agnus Valente:

[...] a discussão [é] 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. (VALENTE, 2015, p. 649 apud COUCHOT, 1985, p. 122).

Dessa dicotomia, “hybris” tem um sentido pejorativo por ser associado ao ato em que os gregos, quando ganhavam uma batalha tomavam as mulheres, violentavam e as abandonavam gerando esse ser híbrido rejeitado por todos e não pertencente a lugar nenhum, sem escolha de sua condição. Diferentemente de “hibrida”, de origem latina, remete ao pensamento de construção de um grande império em Roma (VALENTE, 2015).

A partir dessas diferenças apresentadas, aqui serão considerados e utilizados, para a pesquisa e o projeto de ensino de arte, o termo de “hibridação”, pela ideia de fusão entre as partes.

Santaella afirma que todas as linguagens são híbridas, criando uma lógica de três matrizes em seu livro “Matrizes da linguagem e pensamento” (2005) entre matriz sonora, matriz visual e matriz verbal.

Na realidade, cada linguagem existente nasce do cruzamento de algumas submodalidades de uma mesma matriz ou do cruzamento entre submodalidades de duas ou três matrizes. Quanto mais cruzamentos se processarem dentro de uma mesma linguagem, mais híbrida ela será. (SANTAELLA, 2005. p.379)

O arte híbrida está no entre-lugar entre as linguagens artísticas (música, dança, visuais e cênicas) sendo esse cruzamento entre duas ou várias delas; arte

híbrida seria a fusão entre diferentes manifestações artísticas e/ou outras áreas de conhecimento. Vejamos o que afirma Agnus Valente sobre a conceitualização da criação da arte híbrida:

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) (VALENTE, 2015, p. 651).

Temos como um exemplo da arte híbrida, a *arte sonora*, como resultado do processo de hibridação. Este fenômeno é explicado por Silva como “[...] a reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre música e outras artes [...]” (2007, p. 57) o principal material é o som e que gera uma hibridação entre som, imagem, espaço e tempo. E que utiliza elementos não tradicionais para composição como espacialidade, visualidade, performance e plasticidade, sendo assim, “A partir daí decorre um conjunto de obras que estão ligadas a gêneros que vão se estabelecendo em torno da ideia de arte sonora – *soundscape*, *soundesign*, *soundsculpture*, instalação sonora [...]” (p. 57-58) sendo trabalhos executados por artistas híbridos.

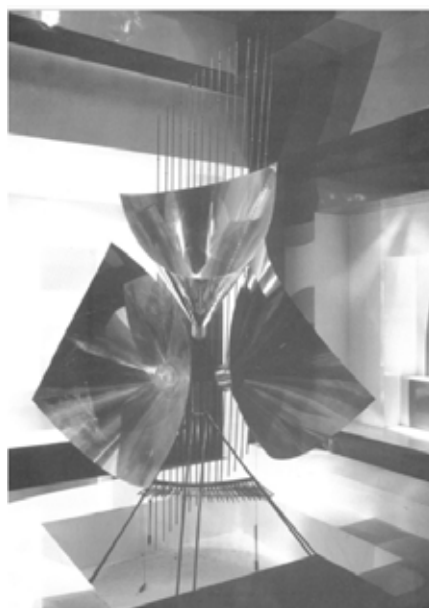
De fato, a contribuição de Shaeffer foi também a de Cage: abrir portas para uma abordagem do som dentro de uma perspectiva própria da escultura e instalação, ou ao menos, de outro pensar sonoro. Não somente permitiu aos artistas visuais trabalharem com o som de uma maneira mais familiar, como também permitiu ambos artistas – plásticos e compositores -, eventualmente, começarem a criar ambientes em que as percepções auditivas e visuais propositadamente se fundem em novas experiências estéticas. (SILVA, 2007. p.54)

Aprofundando ao gênero de *soundsculpture*, ou, no português, escultura sonora, observa-se claramente o cruzamento entre música e artes visuais em uma única obra, esse termo “[...] é aplicado geralmente às esculturas que soam [...] Ou seja, [...] objetos que produzem ou que provocam a produção de sons [...]” (SILVA, 2007. p. 73-74).

Como exemplos dentro do gênero *soundsculpture*, temos os artistas irmãos Baschet. Bernard Baschet, um engenheiro aficionado por música contemporânea, e

François Baschet, artista visual. Os irmãos se uniram para explorar e construir estruturas sonoras originais (Imagem 1).

O resultado desse trabalho foi o desenvolvimento de uma série de instrumentos, com uma plasticidade e sonoridade ímpares, para serem executados em concertos. Havia já, desde o início, uma proposta em desenvolver instrumentos musicais a partir de princípios acústicos, sem a utilização de aparatos eletrônicos. (FERRER, 2015. p.376)



[Fig. 1] obra Sad (1950), criada pelos irmãos Bernard e François Baschet.
Fonte: SILVA, 2007: p.73

Outro exemplo da hibridação entre linguagens artísticas é o conceito da vídeo-dança, um vídeo produzido não para registro, mas com a intencionalidade de ser gravado como arte, os movimentos são capturados para posteriormente serem apresentados como uma obra. Esse é um movimento surgido nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 (LUZ, 2009 *apud* GUIMARÃES, 2008. p.2). Luz ainda explica que nesse exemplo da vídeo-dança “[...] o hibridismo é bem mais amplo, pois eles utilizam os recursos das danças, dos vídeos e da música para desenvolver outra arte [...]” (LUZ, 2009 *apud* MACHADO, 2001. p.2), ou seja, utiliza-se de, pelo menos, três linguagens da arte para compô-la, dança, visuais e música.

Para ilustrar esse movimento de arte híbrida temos a produção de vídeo-dança “*Rosas Danst Rosas*” de Anne Teresa De Keersmaeker, do ano de 1983. A dança foi criada para gravação, sendo que o vídeo busca capturar os movimentos de diversos ângulos e enquadramentos espalhados pelo espaço, os sons escolhidos

e produzidos intencionalmente para o vídeo, são características que, em conjunto, fazem a vídeo-dança ser uma arte híbrida (Imagem 2).



[Fig. 2] captura de imagem da vídeo-dança Rosas danst Rosas (1983).

Fonte: <<http://www.arnolfini.org.uk/whatson/dance-screenings-1/slideshow/introducing-ag-indexical-rosas-danst-rosas>> acesso em: nov 2016.

Para Lúcia Santaella (2005, p.383-384), a própria dança é híbrida, pensando em sua lógica das três matrizes, a dança estaria em uma intersecção entre as linguagens visual e sonora, “O corpo dando forma plástica a temporalidade evanescente do som, às figurações do som.” (p.384), e ao dizer que está na matriz sonora significa que “[...] em si mesma, ela dá corpo à lógica da sonoridade, mesmo se não vier acompanhada de música.” (p.384). E pensando que algumas danças ainda são apresentadas de forma narrativa, como no balé clássico, além de ser visual e sonora, também é verbal.

Esse pensamento também é colocado por Liliâne Luz em seu resumo “O Híbridismo e a Dança” (2009. p.2).

A Híbridação na dança não é nova; não é possível aprisioná-la em uma única forma, pois ela se confunde com as demais artes. Dentre estas acontece a contaminação; uma depende da outra para desenvolver um trabalho, ocorrendo então à permeabilidade entre tais artes.

Outra linguagem artística que se enquadra nas três matrizes da linguagem e pensamento de Santaella (2005), sendo também híbrido, é o teatro, o qual é colocado como intersecção das três matrizes, verbo-visual-sonoro, assim como da dança, das visuais e da música.

O diálogo é tão dominante que o entreccho narrativo é inferido da ação encenada [...] a história se monta através das ações das personagens. Mas a dominância do diálogo é sempre compensada pelos apelos visuais do cenário, da iluminação, do figurino e principalmente pela gestualidade [...] (p.387).

Percebendo, então, que as linguagens no campo das artes estão em confluência, os artistas, autores, compositores são, também, artistas com potenciais híbridos, interligando as linguagens de forma a criar o novo.

Na síntese mesma dessas hibridações, no modo próprio com que o artista as orchestra 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. (VALENTE, 2015, p. 660).

Parafraseando Valente, esse artista se transforma em professor para inovar, reelaborar aulas de maneira única, explorando seu potencial híbrido para um ensino inédito e, assim, estimular os alunos quanto a sua exploração de potencial e entendimento da Arte como algo que se completa, adentrando, então, no ensino de arte nas escolas.

3. Análise local

O Departamento de Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, é ligado a graduação em Licenciatura em Arte, com caráter interdisciplinar nas linguagens artísticas, que forma docentes de arte para a Educação Básica para ministrar a disciplina que contempla as quatro linguagens da Arte. A partir da vivência em que os graduandos então inseridos no curso, de integração de ensino e de linguagens artísticas, nesta etapa da pesquisa foram analisados os projetos de ensino do estágio supervisionado do Departamento de Arte da Unicentro, observando as pastas de estágio onde contém os planos de aula dos projetos, para compreender se os objetivos dos conteúdos propostos eram realmente de integrar e/ou hibridar as linguagens artísticas.

Esses projetos foram produzidos a fim de serem aplicados em turmas de Ensino Médio em escolas de Ensino Básico de Guarapuava como parte da disciplina de Estágio Obrigatório em Arte. Os temas abordados nos projetos são de escolha própria, escolhidos pelo professor regente da turma a ser aplicado ou escolhidos

pelo professor regente da turma de estágio. Todavia, o acadêmico pode escolher em quais linguagens da arte irá desenvolver o seu projeto, tornando-o integrador ou específico. Todos os projetos foram planejados para 12 aulas, e aplicados individualmente ou em dupla de acadêmicos.

Durante as análises observou-se que, nos últimos cinco anos, o hibridismo foi um assunto pouco abordado nos projetos de estágio no Curso de Arte-Educação em Guarapuava.

Para a análise dos dados coletados foram utilizadas três categorias para enquadrar cada um dos projetos lidos, sendo elas: uma única linguagem abordada; duas ou três linguagens abordadas; todas as linguagens abordadas.

Foram analisados 69 projetos de ensino entre os anos 2010 e 2015 que nos apresentam os seguintes dados:

No ano de 2010 foram produzidos quinze projetos, dos quais doze abordaram uma única linguagem, dois abordaram duas ou três linguagens, e apenas um teve seu ensino integrador e/ou híbrido nas quatro linguagens da Arte. Ou seja, a maior parte, 80%, dos projetos desse ano foram ministrados em uma única linguagem artística.

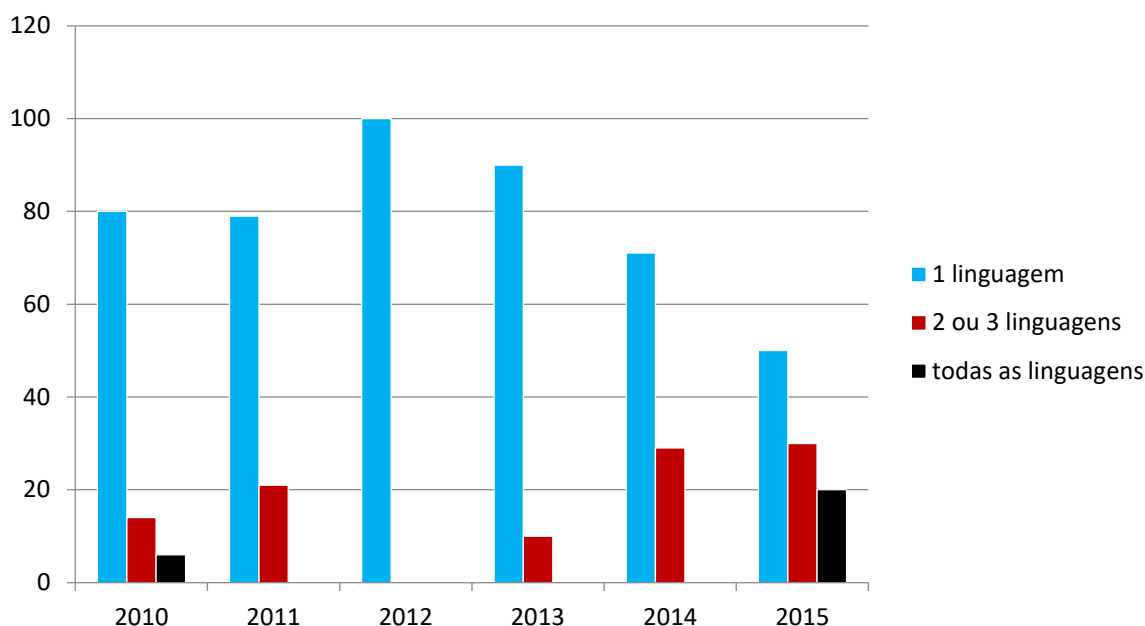
Do ano 2011 foram analisados dezenove projetos dos quais: 15 deles abordaram somente uma das linguagens e quatro abordaram duas ou três linguagens. Nenhuma abordou as quatro no mesmo projeto de ensino.

Em 2012, em oito projetos produzidos, todos abordaram uma única linguagem artística, ou seja, 100% dos projetos em uma linguagem.

No ano 2013, dos dez projetos analisados, apenas um projeto teve a integração de duas ou três linguagens, 90% foi produzido em uma única linguagem artística, e nenhum com as quatro linguagens.

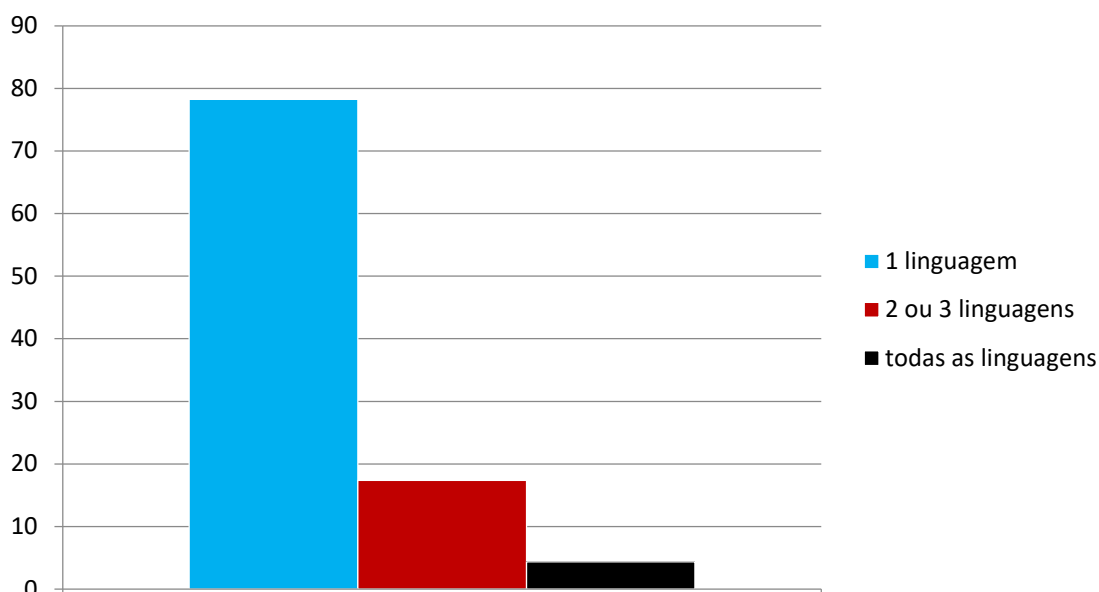
Já em 2014, foram produzidos sete projetos de ensino, dos quais cinco abordaram uma única linguagem, sendo 71%, dois abordaram duas ou três linguagens, sendo 29%, e nenhum abordou as quatro linguagens no mesmo projeto.

E no ano de 2015, o ensino híbrido passou a ter mais espaço, entretanto, ainda há maior porcentagem para o ensino de uma única linguagem, sendo 50%. Para o ensino de duas ou três linguagens temos 30% e os projetos que englobaram as quatro linguagens com 20% dos dez projetos analisados deste ano.



[Tab. 1] Análise de integração de linguagens artísticas nos projetos de ensino do Estágio Obrigatório para Ensino Médio em Arte entre os anos 2010 e 2015 na cidade de Guarapuava – PR.

Para um panorama geral dos últimos cinco anos de projetos de estágio para Ensino Médio observam-se que, dos 69 projetos analisados 54 se concentraram em apenas uma linguagem artística, 12 abordaram duas ou três linguagens, e apenas 3 projetos abordaram as quatro linguagens artísticas. Em porcentagem apresentamos esses dados como: uma única linguagem sendo 78,260%; duas ou três linguagens como 17,391%; e integradora das quatro linguagens como 4,347%, sendo apresentado no gráfico abaixo:



[Tab. 2] Panorama geral de integração de linguagens artísticas nos projetos de Estágio em Arte para Ensino Médio entre os anos 2010 e 2015 em Guarapuava – PR.

Observando ainda os dados coletados nos projetos de estágio, é possível analisar quais linguagens artísticas são as mais, ou menos, escolhidas pelos acadêmicos para as suas regências. Criando, então, as seguintes categorias para levantamento de dados seguidos das suas respectivas porcentagens (levando em consideração 100% os 69 projetos analisados):

- Única linguagem artística:

Visuais: 69,565%

Música: 4,347%

Teatro: 2,898%

Dança: 1,449%

- Duas ou três linguagens:

Visuais e Música: 11,594%

Visuais e Teatro: 1,449%

Visuais e Dança: 1,449%

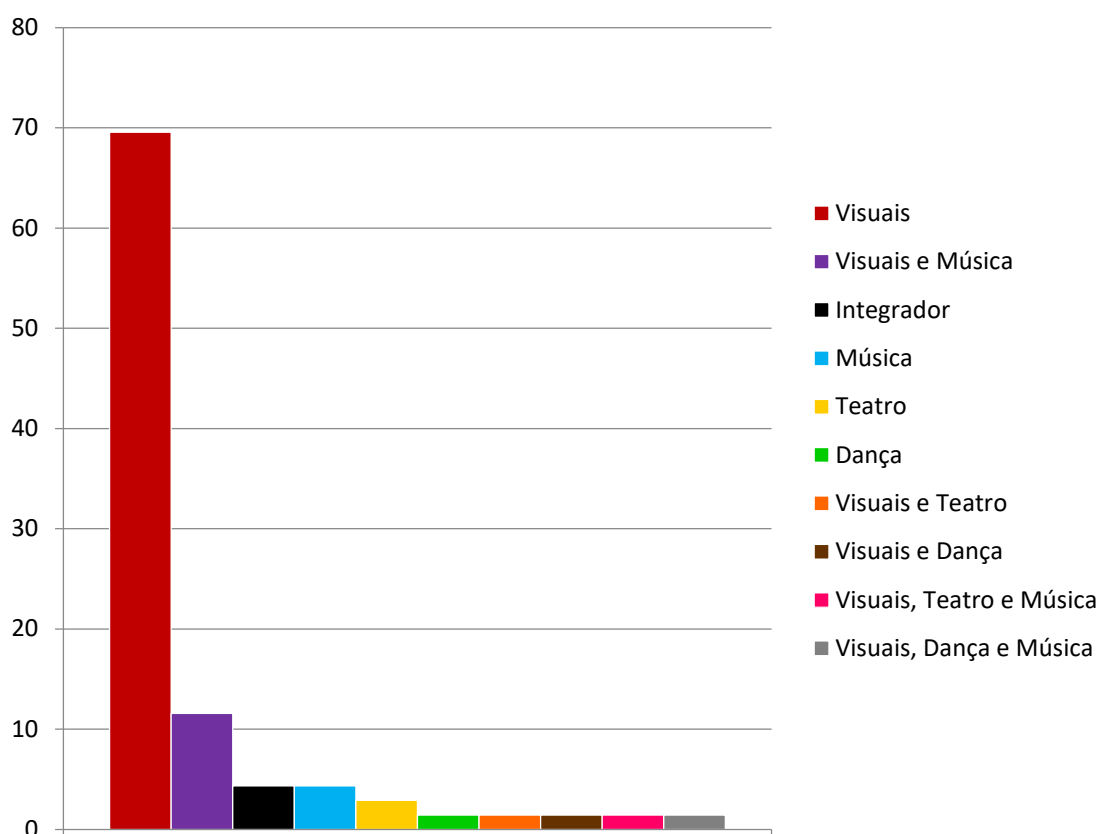
Visuais, Teatro e Música: 1,449%

Visuais, Dança e Música: 1,449%

- Todas as linguagens:

Híbrido e/ou integrador nas quatro linguagens (música, dança, teatro e artes visuais): 4,347%

Sendo apresentado em gráfico esses dados e a ordem de preferência de linguagem artística escolhida para o projeto de estágio, temos:



[Tab. 3] Preferências de linguagens artísticas escolhidas para o Estágio Supervisionado Obrigatório em Arte para Ensino Médio em Guarapuava – PR entre os anos 2010 e 2015.

A linguagem das Artes Visuais apresenta mais da metade da escolha dos acadêmicos para ser trabalhado nas aulas pelo estágio no Ensino Médio. Procura-se, então, entender a razão dessa ser a mais escolhida em um curso de graduação que trabalha as quatro linguagens da Arte, e as hipóteses levantadas seriam por afinidade com a área, por adequação ao conteúdo solicitado pela professora regente, e/ou por comodismo em ministrar algo em que os alunos não precisariam se agitar para produzir, o que demanda menos serviço ao regente perante a turma.

Esses dados analisados sobre o ensino de arte em salas de aula de Guarapuava nos últimos cinco anos apresentam que as produções estão confluindo as linguagens, e não fundindo, assim, apontam para a necessidade do hibridismo ser melhor trabalhado como ensino artístico integrador. Iniciando na graduação, com o aprofundamento sobre o porquê ensinar a partir do hibridismo, para que, então, esses futuros profissionais mudem essas estatísticas e alcancem melhores resultados na educação básica.

Considerações Finais

A presente pesquisa teve como foco a hibridação, no sentido de fusão (etm. “híbrida”) na Arte, entre as linguagens artísticas, como arte sonora, vídeo-dança, performance, etc., e no ensino dessa.

A análise dos projetos de estágio demonstrou que a formação destes licenciados em arte perpassa as relações entre as linguagens, tendo em vista que os conteúdos abordados nos projetos ultrapassam os limites das linguagens artísticas estanques, os objetivos dos projetos apontam para uma intencionalidade de ampliar a atuação docente em relação as matrizes das linguagens, de acordo com Santaella (2005, p.381) “[...] torna-se possível um estudo das submodalidades da matriz sonora, visual e verbal e de seus cruzamentos tais como se manifestam nos variados códigos ou sistemas de signos, por exemplo, circo, cinema, poesia, dança, arquitetura, etc.”.

Apesar de apresentarem as artes visuais como principal conteúdo abordado nos projetos, o ensino realizado previu os elementos formais das diferentes linguagens, sendo os mais frequentes: fotografia, grafite e música contemporânea. Entretanto, considerando que o foco desta pesquisa está na abordagem da arte híbrida consideramos que há poucas abordagens nesta perspectiva.

Quanto à educação, a Lei 13.278/16, Art. 1º e § 6º apresenta a obrigatoriedade do ensino das diferentes linguagens artísticas (artes visuais, música, dança e teatro) (BRASIL, 2016). Há uma discrepância teórico-prática entre o que se legislou na LDB, e o que se propõe na Base Nacional Comum Curricular – BNCC (BRASIL 2016), e as possibilidade reais do ensino artístico no Brasil hoje, pois a LDB obriga o ensino de todas as linguagens, a BNCC determina os conteúdos

objetivos e métodos totalmente específicos para cada linguagem o que desconsidera dois grandes fatores: os processos criativos híbridos e a ausência de recursos humanos, físicos e estruturais para tal ensino.

Esta realidade propõe que o professor de arte busque novos caminhos para fazer valer o direito do aluno em experienciar e aprender sobre as diferentes linguagens artísticas, sobretudo, sobre a Arte Contemporânea. Esse profissional pode, então, utilizar o hibridismo, relacionando as diferentes linguagens das artes em um ensino ativo que promova processos criativos na e para a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10>> acesso em: 10 abr 2017.
- BRASIL. *Base Nacional Curricular Comum*. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf>> Acesso em: 10 nov 2016.
- BRASIL. *Lei 13.278/16*. Brasília, 2016. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm> Acesso em: 15 nov 2016.
- FERRER, Marcus. *As Esculturas Sonoras de Harry Bertoia e dos Irmãos Bernard e François Baschet*. Revista Brasileira de Música - Programa De Pós-Graduação em Música - Escola de Música da UFRJ. V. 28, N. 2, P. 373-381, Jul./Dez. 2015. Rio De Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm28-2/rbm28-2-07.pdf>> Acesso em: 15 nov 2016.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura Visual, Mudanças Educativas e Projetos de Trabalho*. Trad. Jussara H. Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- LUZ, Liliane. *O Hibridismo e a Dança*. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia. 2009, Fortaleza – CE. *Anais...* 2009. s/p. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/O%20HIBRIDISMO%20E%20A%20DANCA.pdf>> Acesso em: 15 jul 2016
- MARCONDES, Gabriela. *Voz, Oralidade e Concretude: Poesia Concreta, Música Concreta e Poesia Sonora*. Revista eletrônica de musicologia. Volume XIII. 2010. s/p. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV13/03/voz_oralidade_concretude.htm> Acesso em: 15 jul 2016.
- MIRANDA, Arthur César de Araújo de. *Stopmotion: origem e metodologia*. Paraíba, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.
- SILVA, Lilian Campesato Custódio da. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/D.27.2007.tde-17062008-152641. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/pt-br.php>> Acesso em: 20 out 2016.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Contextualização da Dança-Teatro de Pina Bausch. Cena em movimento*. V.1 n.1 ISSN:2178-2172, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21603>> Acesso em: 15 jun 2016.

VALENTE, Agnus. *Heurística Híbrida e Processos Criativos Híbridos*. In: 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. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes, 2015. p. 646-661

_____. *Hibridação Intersensorial, Intertextual-Semiótica e Interformativa: Trans-Hibridações*. Revista Rumores. Edição 7, volume 1, Janeiro-Junho de 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51195>> Acesso em: 10 ago 2016.

UNICENTRO, Resolução CONSET/SEHLA/G/UNICENTRO nº 121 de 11 de novembro de 2010. *Regulamento do Estágio Curricular Supervisionado Obrigatório e Estágio Não Obrigatório do Curso de Graduação em Arte-Educação*. Guarapuava: CONSET/SEHLA/G/UNICENTRO, 2010.

Isabel Cristina Rickli Ramos

Graduada em 2016 em Arte-Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, da cidade de Guarapuava – PR. Professora de Artes no Ensino Fundamental Anos Iniciais e Musicalização na Educação Infantil. Atuou como bolsista PIBID durante os anos de 2014 – 2016.

Daiane Solange Stoeberl da Cunha

Doutoranda em Música pelo Instituto de Artes da Unesp/SP, na área de Educação Musical. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (2006). Especialista em Música Eletroacústica com ênfase em Composição pela UNESPAR- FAP. Docente na Licenciatura em Arte na UNICENTRO. Pesquisadora e orientadora de TCC e Iniciação Científica nos temas: ensino de música contemporânea, interdisciplinaridade, formação docente

PARA O ENSINO/APRENDIZADO DE DESENHO: LIBERDADE DE EXPRESSÃO E TÉCNICA

Alice Pedrina Zundt

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - apzundt0@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes – UDESC, o qual propõe reflexões sobre o papel do ensino da arte na escola e na comunidade. A pesquisa apresenta uma investigação do ensino/aprendizado de desenho em uma turma do quinto ano do ensino fundamental da oficina de Arte da Escola Municipal Prof. José Gasparini - Londrina PR e se encaixa em uma abordagem metodológica qualitativa do tipo estudo de caso. Tem como objetivo investigar se as proposições elaboradas pela professora, e norteadas pelo conceito de *Desenho Cultivado* de Iavelberg, potencializam as ações desenhistas dos alunos. Mas, para tanto, defende-se a importância do professor que vivencia a experiência artística e estética, ou seja, do artista-professor, que leva o aluno a tomar gosto pela linguagem do desenho com maior potência.

PALAVRAS CHAVES

Ensino/aprendizado de desenho 1. Vivência artística 2. Artista-professor 3.

ABSTRACT

*This work is part of a research developed at the Postgraduate Program - Professional Master of Arts - UDESC, which proposes reflections on the role of art teaching at school and in the community. The research presents an investigation of the teaching / learning in drawing classes of the fifth grade of elementary school who attend the Art workshop at Municipal School Professor José Gasparini – Londrina, PR and fits into a qualitative methodological approach of the case study type. Intent to investigate whether the proposals drawn up by the teacher, and guided by the concept of *Cultivated Design* by Iavelberg, leverage the designers actions of the students. But, therefore, we advocate the importance of the teacher who experience the artistic and aesthetic experience, that is the artist-teacher who leads the student to feel pleasure of the language of drawing with higher power.*

KEYWORDS

Teaching / design learning 1. Artistic Experience 2. Artist-Teacher 3.

*Se estou ensinando é pra
transmitir algo da minha paixão aos outros
Bernard Latarjet apud Thierry de Duve,
Fazendo escola (ou refazendo-a?)*

Este trabalho parte do pressuposto de que para ensinar a desenhar na contemporaneidade é preciso que o educador saiba desenhar e desenvolva uma poética pessoal. Se considerarmos que a experiência estética intensifica as potencialidades e a sensibilização das pessoas, o fazer e o pensar desenho têm que ser parte do ensino deste, mas, sobretudo, têm que ser uma prática/vivência de quem se propõe a ensiná-lo. Frange (2013: p. 11) ajuda a elucidar essa questão quando menciona – “[...] Para viver arte e ensinar arte, é preciso frequentá-la. Para aprender da arte e seus ensinamentos, frequentá-los”. Assim, o educador que exercita/frequenta o processo de criação será um proponente que estimula o desejo do aluno, que o faz “tomar gosto” pela experiência do desenho com maior potência.

De acordo com Dewey (2010), cada uma das linguagens artísticas explora a energia própria que emana de sua materialidade. Assim, todas as linguagens apresentam potencialidades de interação entre o ser e o mundo. Desta forma, usar a energia inerente à linguagem do desenho nos seus diversos conceitos é dar às crianças possibilidades de ressignificarem suas experiências cotidianas. É instrumentalizá-las para uma das alternativas de transformação do conhecimento, que estimula seu potencial imaginativo, inventivo e fantástico, além de instigar o pensamento divergente.

Portanto, fazer o aluno “tomar gosto” pela experiência do desenho pode ser um caminho para que ele não pare de desenhar ao se confrontar com suas dificuldades técnicas, pois se o desejo for ativado concomitantemente com o conhecimento sobre a amplitude do conceito de desenho e suas formas de configuração, o aluno saberá buscar auxílio sem se inibir frente às suas limitações.

Considerando que esta pesquisa defende a importância do artista-professor e que o desenho na contemporaneidade carrega consigo uma multiplicidade de ideias, pois cada artista irá conceituá-lo a partir de suas reflexões articuladas as suas ações, as proposições aplicadas em sala de aula delinearam-se pela experiência/vivência da professora com a prática do desenho de observação, que sempre lhe instigou reflexões artísticas, pedagógicas e existências.

O desenho cultivado e seus momentos conceituais.

Para pensar proposições que potencializem o ensino/aprendizado de desenho em turmas do 5º ano do ensino fundamental é necessário, num primeiro momento, o conhecimento e a compreensão das características genéticas e culturais dos processos construtivos e expressivos do desenho na criança, para que possamos colaborar nesse processo de forma que a criança faça a transposição de seus conhecimentos.

Usaremos o conceito contemporâneo de “desenho cultivado”, de Iavelberg, para fundamentar nossa proposta e orientar nossa visão sobre o desenho infantil. De acordo com a autora:

No desenho cultivado, a base genética ou as constâncias conceituais encontradas entre desenhistas de um mesmo momento conceitual – definido prioritariamente nas ações e ideias da criança sobre o que é o desenho e quais suas finalidades [...] – permitem alinhar os momentos conceituais que a criança atravessa no caminho de menos saber para mais saber desenhista. [...] os momentos conceituais são fruto de experiências de aprendizagem influenciadas pela cultura, cuja transformação depende de oportunidade e formas de aprendizagem. (IAVELBERG, 20013: p. 26).

Conforme Iavelberg, a produção de desenhos de um determinado momento conceitual não ocorre a todas as crianças de mesma idade, pois depende da interação da criança com tempo e lugar onde vive, ou seja, de seu contexto sócio histórico e cultural. Assim, no desenho cultivado, o momento conceitual considera o desenvolvimento cognitivo como possibilidade para aprender, não aceita a explicação do desenho por fases – as quais determinam o desenvolvimento cognitivo da criança (IAVELBERG, 20013: p. 26, 42, 43). A autora faz uma desconstrução dessa divisão do desenho infantil por fases e da

ideia do desenho da criança como ato espontâneo e universal: propõe a retomada do conhecimento técnico como necessidade da expressão.

A concepção de desenho cultivado é ordenada pela autora em cinco momentos conceituais:

Ação: Nesse momento conceitual do desenho o interesse da criança está centrado na ação física e reflexiva – o ato de desenhar significa rabiscar, explorar uma superfície com movimentos, gestos, que irão configurar algo para ser visto.

Imaginação I: É o momento no qual a criança irá transformar seus rabiscos em símbolos – figuras, sóis, peixes, bolas – que serão desenhados na superfície de forma desarticulada, justaposta, separada.

Imaginação II: Momento conceitual em que ocorre uma articulação dos símbolos em imagens narrativas. A criança desenha o que deseja – em seus desenhos aparecem coisas que existem e coisas que não existem – utilizando a transparência, o plano deitado e o rebatimento na representação do espaço.

Apropriação: Quando a criança percebe as diferentes formas de estruturação do desenho e quer dominá-las; se apropria dos códigos da linguagem e da cultura de desenhos para realizar suas produções.

Proposição: Nesse momento conceitual, o aluno, dominando as qualidades expressivas e construtivas do desenho, tem consciência e autonomia para desenvolver suas produções/criações (IAVELBERG, 2013).

Cada momento conceitual em que o aluno se encontra exige do educador orientações adequadas e próprias para atender sua demanda desenhista. Assim, o professor que trabalha com turma do 5º ano do ensino fundamental, ao fazer o planejamento de suas propostas de desenho, deve estar a par das necessidades desenhistas de seus alunos, ou pelo menos ter a compreensão destas, para elaborar suas propostas e definir situações que irão favorecer o ensino/aprendizado de desenho na escola. As propostas apresentadas às crianças devem priorizar conteúdos novos da arte e se deve deixar espaço para o momento de “criação cultivada”, no qual o aluno irá expressar todo o seu conhecimento e experiências adquiridas. Como nos afirma Iavelberg:

[...] cada criança edificará o seu método de desenho, em função de suas características pessoais, ao longo do processo de desenvolvimento, e [...] esse método, apesar de ser influenciado pelos códigos que elege das culturas, se consolidará como um fazer individuado da criança a cada momento conceitual do seu desenho, cujas estruturas se expressam em sentidos atribuídos por ela mesma ao desenho, enquanto objeto a ser conceituado nos momentos sucessivos que vão da AÇÃO, IMAGINAÇÃO I e II, APROPIAÇÃO à PROPOSIÇÃO. (IAVELBERG, 2013: p. 54).

Enfim, cabe ao educador pensar proposições que intensifiquem o momento conceitual no qual o aluno se encontra para, concomitantemente, pensar proposições que potencializem o momento conceitual para o qual o aluno irá. O objetivo do educador torna-se ajudar a criança a ter domínio da linguagem do desenho, instrumentalizá-la para ter autonomia, liberdade de explorar/experienciar as possibilidades dessa linguagem. Na contemporaneidade as maneiras de pensar/conceituar o desenho são muitas, elas vão se desdobrando conforme articula-se/joga-se com os conceitos, as técnicas, as faculdades psicológicas que constituem a criatividade que a criança tem a seu dispor, influenciada pela vivências e apreciações estéticas da ambiência cultural.

A partir desse ponto de vista, pensamos ser oportuno levantarmos as seguintes questões: o professor que trabalha com alunos do 5º ano do ensino fundamental, ao planejar suas propostas de desenho, leva em consideração as necessidades desenhistas de seus alunos? Ou, pelo menos, tem a compreensão destas para elaborar suas propostas e definir situações que irão favorecer o ensino/aprendizado de desenho na escola, salientando que as propostas apresentadas às crianças devem priorizar conteúdos contemporâneos da arte e que se deve deixar espaço para o momento de “criação cultivado”, no qual o aluno irá expressar todo o seu conhecimento e experiências adquiridas? O professor de arte vivencia a experiência da linguagem do desenho?

De acordo com Iavelberg,

A complexidade da ação formativa reside no fato de que para ensinar a desenhar, no sentido amplo do desenho em sua inserção nas

culturas, considerando-o como objeto histórico e social, é necessário: saber desenhar, conhecer os processos construtivos e expressivos do desenho da criança e no jovem (ou seja, genéticos e culturais), conhecer a história do ensino do desenho e também a história social do desenho na perspectiva contextualizada e intercultural, em que dialogam fazer e cognição (IAVELBERG, 2013: p.94).

Embora a autora não defenda a ideia do artista-professor, afirma a importância de o professor viver um percurso de criação em desenho em consonância com uma reflexão contextualizada de sua história para ter autonomia em sua ação prático-reflexiva.

Assim, considerando esses pressupostos para a ação formativa, as proposições aplicadas em sala de aula pela professora, além de norteadas pelo conceito de *“Desenho Cultivado”*, ofereceram aos alunos a vivência do desenho de observação por este ser, de acordo com Santos Neto (2010: p.11), além de uma prática de “aprender a ver, a olhar os objetos, a se interessar por eles e pela sua tradução em desenho” ser, também, e principalmente, uma prática “frequentada” pela professora, que sempre lhe instigou reflexões estéticas, pedagógicas e existenciais, e que a fez perceber e considerá-la como um ato cognitivo, uma importante ferramenta pedagógica e não uma mera prática/disciplina técnica e ultrapassada nos currículos escolares – desvinculada de sentido sensorial, perceptual e intelectual. Matisse (apud, CHIPP, 1996: p. 128) em seus escritos, de 1908, já advertia sobre não se distinguir entre o sentimento que tem-se da vida e a maneira como ele é traduzido. Pensar como cada olho – cada ser – percebe/sente/pulsa e depois configura as coisas que estão no mundo, emergindo as mais distintas “traduções” sempre foi uma paixão que permeou a experiência prático-reflexiva da professora como educadora no espaço da escola e fora, levando-a pensar o desenho de observação não somente como a configuração da realidade externa que se observa, mas, também, a configuração das imagens/pensamentos/sensações/percepções que habitam a memória e a imaginação - observação da realidade interna - , o que a fez compreender que pode-se conceituá-lo como o registro gráfico de linhas incorpóreas que habitam o mundo interior e exterior do ser humano. Conceito esse o qual não dá margem para a existência do certo/errado. Sempre será certo e, também,

contemporâneo porque intrínseco ao ser humano, porque traz consigo um sentido antropológico - resulta em configurações que dizem respeito à forma que cada um percebe/observa seu mundo interno e externo na busca de compreendê-los. Sempre será certo e contemporâneo porque traz consigo uma “tradição”, a força de uma experiência que acompanha a história do homem desde seus primórdios quando ele fez suas primeiras gravações nas rochas na tentativa de se aproximar do mundo. Conforme Vasconcellos,

Gadamer descreve a tradição como sendo o norte (guia/rumo) de uma via fundamental e constitutiva para todo e qualquer posicionamento existencial produzido pelo ser humano. Assim, por estarmos constantemente envolvidos por um repertório de saberes e questões orientados pelas tradições às quais pertencemos, mesmo diante de uma formulação de juízos tidos por inovadores, revolucionários ou diferentemente extravagantes, é sempre a partir da relação direta com a tradição que o homem participará da construção da sua atualidade (VASCONCELLOS,2013:p.37).

Portanto, propor exercícios de desenho de observação impõe ao professor a vivência/experiência desta prática articulada a uma reflexão sobre esta em consonância com sua história, ou seja, impõe o desenvolvimento de uma poética pessoal que caracterizaria o artista-professor.

O desenho de observação evidencia-se, conseqüentemente, como a escolha certa para acompanhar as atividades aplicadas aos alunos, pois estaria alinhando a experiência entre quem vivencia/pensa o processo artístico e tenta ensinar um pouco da sua paixão. Aqui cabe lembrar as palavras de Latarjet (apud DUVE, 2013:p.143): “Se estou ensinando é para transmitir algo da minha paixão aos outros.”

Desenvolvimento das proposições

A turma de 5º ano, na qual foram desenvolvidas as proposições no primeiro bimestre de 2016, e que, importante ressaltar, nunca antes havia tido aulas com professor formado em Arte, era composta por 13 alunos, com idade entre 10 e 12 anos – 4 meninas e 9 meninos. A maioria morava no bairro Farid Libos, mas havia alunos do Vista Bela e Jardim Felicidade – conjunto

habitacional cuja urbanização ocorreu através do FNHIS (Fundo Nacional de Habitação de Interesse Social) para atender famílias em situação de risco, moradores de fundos de vale e assentamentos de outras regiões da cidade (LONDRINA, 2011).

As atividades com os alunos tiveram início com a aplicação da avaliação diagnóstica, preparada para identificar o momento conceitual em que cada aluno se encontrava. Foram projetadas, em sala de aula, imagens (registros fotográficos realizados pela professora) da feira livre de domingo do “Cincão” (popular feira localizada no Conjunto Semiramis, em sua principal avenida – Saul Elkind) na qual pode ser encontrado deste frutas, verduras, cereais, frios, animais, até cabide de roupa, aparelhos eletrônicos, ferramentas, roupas novas e usadas, sapatos, móveis, etc. No decorrer da apresentação das imagens, as crianças identificaram os pontos comerciais da avenida, as barracas que conheciam, os nomes das frutas, legumes e verduras, onde faziam compras acompanhadas pela família, a barraca de pastel que gostavam de frequentar e apontaram os cachorros de rua que conheciam, mencionando sobre o comerciante que os cuidava. Enfim, por a feira fazer parte da vivência dos alunos houve um grande envolvimento e interesse em se manifestarem durante a apreciação das imagens, contando histórias, o que estimulou-os a retratá-la, atendendo prontamente a solicitação da professora. No encontro seguinte foi realizado uma roda de leitura, na qual os alunos puderam falar sobre seus desenhos, pois os apontamentos colocados em junção com a análise da professora serviram como diretrizes para delinear-se um caminho a ser seguido. Conforme Iavelberg

Uma roda de leitura de desenhos de alunos é uma atividade muito produtiva para a aprendizagem, pois é a ocasião em que todos podem falar sobre seu próprio trabalho: como fez, se gostou, que materiais usou, quais dificuldades encontrou. E ainda podem comentar os desenhos dos colegas e aprender com eles (IAVELBERG, 2013: p. 81, 82).

Essa roda de leitura serviu de apoio para a elaboração de intervenções/proposições que proporcionassem a passagem do estado de menos para mais saber desenhista, instrumentando-os para a produção final - momento de “criação cultivada” - na qual seria pedido novamente a

configuração da “Feira Livre do Cincão”. Nesse momento, os alunos relataram ser legal desenhar a feira porque tem muita coisa, mas registraram também que tiveram dificuldade em retratar frutas e legumes, pessoas e cachorros e que gostariam de desenhar carros e cavalos. Alguns ainda disseram que não sabiam desenhar, outros que tinham medo de fazer errado e, ainda, houve alunos que não hesitaram em dizer que não gostavam de desenhar. Diante destes relatos a ação pedagógica foi direcionada pautada por um diálogo e proposições que atendessem às necessidades desenhistas colocadas pelas crianças. Importante deixar claro que o objetivo tornou-se verificar se, com a apreensão dos conhecimentos obtidos através dos exercícios que seriam aplicados somados ao estudo referente ao artista Henri Matisse, seria possível enriquecer os desenhos dos alunos e motivá-los a se expressarem de forma singular. Os estudos de Eisner sobre arte infantil e seu ensino, clarifica esta intenção:

O argumento que pretendo desenvolver aqui é que os modos por intermédio dos quais as crianças se expressam em artes visuais dependem das habilidades cognitivas que adquiriram e às habilidades cognitivas estão relacionadas tanto aos fatores biológicos como às habilidades apreendidas quando os traços humanos interagem com a situação na qual elas trabalham. A performance humana nas artes é um tento de uma mistura dinâmica de traços que interagem: desenvolvimento, situação e as habilidades cognitivas que a criança adquiriu como resultado desta interação. O processo de educação em arte ou em outra área qualquer é promovido por professores, porque eles projetam situações nas quais e por intermédio das quais o crescimento de tais habilidades é promovido (EISNER apud IAVERBERG,2013:p.94).

Antes de aplicar as proposições foi apresentado aos alunos o artista Henri Matisse e uma seleção de suas obras. A apreciação das obras foi acompanhada por um diálogo sobre a vida do artista; procurou-se instigar uma leitura das pinturas que levasse as crianças a perceberem o pensamento do artista sobre arte, seu interesse pela natureza-morta, pela paisagem e pela figura humana, enfim, a absorverem um pouco de sua poética.

Matisse foi um artista moderno que fez parte do movimento expressionista francês *fauves* [feras] que se formou no início do século XX

(1905). Foi escolhido para ser estudado por apresentar uma temática que permite proximidades com os trabalhos dos alunos, mas, sobretudo, por ser um artista cujo processo criativo é fundamentado por uma liberdade de criar e de compor, seja a partir da natureza ou da imaginação, ou ainda, de ambos os métodos empregados alternadamente. Em seus escritos, de 1947, sobre suas experiências com desenhos, relata:

Estes não dependem da cópia exata das formas naturais, nem da paciente acumulação de detalhes exatos, mas do profundo sentimento do artista ante os objetos escolhidos, sobre os quais sua atenção se focaliza e cujo espírito ele penetrou. (MATISSE apud CHIPP, 1996, p. 133).

Enfim, seu estudo poderia contribuir muito para o ensino/aprendizado do desenho, pois seria um estímulo para as crianças não se preocuparem e não ficarem com medo de desenhar “errado”.

As quatro primeiras proposições – estudos/experiências de desenho de observação e de formas de configurar os elementos (objetos, animais, pessoas, etc.) pertinentes à feira ou não, mas que haviam sido apontados na roda de leitura pelos alunos, tiveram como objetivo atender os desejos dos desenhistas das crianças, aguçar o olhar e a percepção sobre as formas, linhas e cores – elementos da percepção visual presentes na linguagem do desenho quando este é pensado como uma configuração no espaço bidimensional.

A quinta proposição foi uma vivência/experiência de desenhar na feira; os alunos foram convidados a ir à feira do “Cincão”, acompanhados pela professora (com autorização dos pais ou responsáveis) para passear e fazer desenhos de observação.

Na sexta e última proposição – momento da “criação cultivada” – foi solicitado que representassem novamente a feira do “Cincão” ou uma composição na qual estariam representados elementos da feira. Para concluir foi feita a roda de leitura final e foram avaliadas as mudanças ocorridas entre o primeiro e último desenho, ou seja, verificou-se o transcurso das aprendizagens.

Nos relatos sobre seus desenhos, realizados na roda de leitura, todos os alunos mencionaram não ter mais medo de desenhar e apontaram alterações

em suas configurações. Pudemos concluir que a postura deles em relação aos seus desenhos havia alterado muito mais que seus desenhos. Na análise se pode observar:

- No desenho de todos os alunos houve modificações na maneira de distribuir/organizar e representar as formas no espaço visual (em alguns, essas modificações foram grandes, em outros pequenas, mas houve); sem dúvida as composições se tornaram um pouco mais complexas e fluidas, sem tanta rigidez; foram agregados mais elementos; apareceram pontos de vista diferentes e sobreposição de planos.

- A figura humana, além de aparecer configurada demonstrando movimentos (no desenho anterior quase todos que a representaram, a fizeram de forma estática) nenhum aluno a configurou de forma sintetizada/estereotipada, ou seja, palitinho. No primeiro desenho 4 alunos não a tinham configurado enquanto que no último não apareceu somente em um.

- Foi possível perceber a expansão do repertório gráfico de alguns alunos, deixando de se submeterem a estereótipos, não somente na configuração da figura humana, mas de objetos, de árvores e de animais.

- Houve empréstimos quanto a forma de organização e de alguns elementos da composição entre alunos que estavam sentados um ao lado do outro, sendo ainda notório a influência das obras apreciadas de Henri Matisse. Ocorreu, também, empréstimos de ideias quanto a pontos de vista: uma aluna se apropriou da ideia da colega de desenhar a figura humana de costas, o que enriqueceu seu trabalho.

- Nenhum aluno solicitou ajuda da professora. A maioria estava determinada e envolvida com seus desenhos.

- Todos demonstraram satisfação e prazer em realizar seus desenhos e todos que estavam presentes realizaram e concluíram seus trabalhos.

- Pode-se constatar, pelas falas e produções das crianças, nuances de dois momentos conceituais: apropriação e proposição. Elas perceberam, por pouco que seja, que há formas diferentes de estruturação do desenho, de construí-lo e de pensá-lo, o que lhes proporcionou mais autonomia para

desenvolver suas produções/criações. E aqui fica o questionamento: é possível ao professor que não tenha formação específica, não tenha conhecimento/experiência/vivência com o desenho orientá-las nesta fase tão problemática na qual, a maioria, não recebendo o estímulo adequado perde o interesse por esta linguagem?

Considerações finais

Ficou notório, ao se desenvolver as proposições em sala de aula, que para potencializar as ações desenhistas dos alunos, primeiro, tem-se que fazê-los perder o medo de desenhar, proveniente da não aceitação e/ou não valorização de suas formas de se expressarem/configurarem através dessa linguagem, por inúmeros fatores os quais não discorrer-se-á neste trabalho. Observou-se que o objetivo tornou propiciar a liberdade de expressão desenhista ao aluno, o que poderia ser interpretado como aceitação e valorização do seu próprio desenho, da sua forma de perceber e configurar as coisas que estão no mundo – o que vê, o que sente – ou o que imagina. Constatou-se que fora impulsionado o desejo dos alunos pelo aprendizado desta linguagem. Isto fez perceber que um dos caminhos para o ensino de desenho na sala de aula seria resgatar a liberdade de expressão de cada um, entendida como estratégia para resgatar o desenho/desejo da criança e, concomitantemente, trabalhar proposições que potencializem o ensino/aprendizado desta linguagem.

Enfim, resgatar a liberdade de expressão da criança seria fazê-la retomar o gosto pela linguagem do desenho. Seria fazê-la entender que não existe formas certas ou erradas para se expressar. Seria saber estimulá-la respeitando o seu tempo, suas escolhas. Seria o educador ter consciência que existem vários padrões espaciais e configuracionais criados pelo homem no percurso da história da arte que podem ajudá-lo a pensar/criar proposições para atender as necessidades desenhistas da criança e auxiliá-la a encontrar a sua forma singular de se expressar. Resgatar a liberdade de expressão para impulsionar o ensino/aprendizado do desenho/desejo na escola e assim encorajar o aluno a buscar auxílio técnico sem se inibir frente às suas limitações.

REFERÊNCIAS

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola (ou refazendo-a?)**. Chapecó: Argos, 2012.

FRANGE, Lucimar Bello P. A experiência estética em ações colaborativas, inquietações. **Poéticas em Práticas Pedagógicas**. UFU, 2013. CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL – CONFAEB: ARTE/EDUCAÇÃO NO PÓS-MUNDO, 23. *Anais...* Porto de Galinhas, 2013 Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=72149>>. Acesso em: 10 set. 2014.

IABELBERG, Rosa. **O desenho cultivado de criança: prática e formação de educadores**. Porto Alegre: ZOUK, 2013.

IABELBERG, Rosa; TRINDADE, Rafaela Gabani. **Arte infantil: do Pré-Simbolismo ao Abstracionismo**. ARS, São Paulo, ano 7, n. 14, 2009. p. 87-96.

LONDRINA, [Cohab reintegra a posse de 25 casas do Jardim Felicidade](http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=13076:cohab-reintegra-a-posse-de-25-casas-do-jardim-felicidade&catid=95:moradia&Itemid=982), 28 de setembro de 2011 Disponível em: <http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=13076:cohab-reintegra-a-posse-de-25-casas-do-jardim-felicidade&catid=95:moradia&Itemid=982>. Acesso em: 02 de março de 2016.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. **Desenho II**. Vitória:UFES, 2010.

VASCONCELLOS, Gustavo Caverzan. **A hermenêutica da arte em Georg Hans Gadamer**. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

Alice Pedrina Zundt

Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas e Pós-Graduada em Nível de Especialização em Arte Educação pela Universidade Estadual de Londrina - UEL/PR; Mestra em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Desenvolve uma poética própria alimentada pela articulação entre seus pensamentos sobre o desenho e sua experiência no ensino de arte em turmas dos primeiros anos do ensino fundamental.

EQUAÇÃO DA PRÁTICA, AMBIGUIDADE DA DOCÊNCIA E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DOCENTE EM MÚSICA

Euridiana Silva Souza

Escola de Música da UFMG – euridiana@gmail.com

RESUMO

Inserido em uma pesquisa sobre a construção da identidade profissional de músicos que atuam no ensino, e tendo como tema a maneira como essa identidade se constrói no processo de produção do trabalho, este texto é uma revisão bibliográfica que busca elucidar campos e conceitos que lancem luz à questão posta. Serão analisadas e contextualizadas no campo da música a Equação da Prática proposta por Bourdieu, [(*habitus*)(*capital*) + *campo* = *prática*] (1984), em suas relações com a construção de identidade na prática profissional docente, a ambiguidade da docência entre a profissionalização e a proletarianização tratados por Enguita (1991) e as premissas da construção de identidade docente apresentadas por Danielewicz (1998).

PALAVRAS CHAVE:

Docência em Música. Equação da Prática. Ambiguidade Docente. Identidade Profissional.

ABSTRACT

*Inserted in a research on the construction of the professional identity of musicians who work in education, and considering the way in which this identity is constructed in the process of work production, this text intends to be a literary revision seeking elucidated fields and concepts that can bring light to the question put. In this paper will be analysed and related to on music field: the Equation of Practice proposed by Bourdieu, [(*habitus*) (*capital*) + *field* = *practice*] (1984), in its relations on the construction of identity in the professional teaching practice; the teaching ambiguity between professionalization and proletarianization treated by Enguita (1991), and the identity assumptions presented by Danielewicz (1998).*

KEY WORDS

Teaching practice in Music. Equation of Practice. Teaching ambiguity. Professional identity.

1. Introdução

As reflexões teóricas sobre o trabalho e a condição docente têm, em sua maioria, partido das faculdades e institutos no campo das Ciências da Educação, envolvendo temáticas que vão de formar-se professor no decorrer da vida (Cf. NÓVOA, 1992); das competências e habilidades necessárias para à condição docente (Cf. FANFANI, 2005) e dos processos de profissionalização da docência (Cf. ENGUITA, 2001), entre muitos outros. Apesar de pautadas em literaturas das Ciências Sociais e das Ciências da Educação, as reflexões aqui partem do campo

da Música, com o propósito de traçar uma revisão bibliográfica para se pensar um nicho muito específico na profissão docente, o dos músicos que trabalham no ensino – músicos professores.

Esta temática vem se desenvolvendo em uma pesquisa de doutorado que tem como eixo norteador a construção da identidade profissional de músicos formados como bacharéis – instrumento/canto – que atuam no ensino. Estes profissionais atuam, majoritariamente, em escolas especializadas em música (EEM) e espaços educacionais, tais como projetos socioculturais em arte-educação. Interessa-nos o tema por motivos que se inserem desde uma compreensão mais ampla do que seja Educação Musical e seus objetivos, em especial a Educação Musical Superior (EMS), perpassando pela significação e reflexão dos dilemas profissionais vividos constantemente por músico, até análises e estudos mais profundos da educação especializada como lugar de atuação profissional e produção de conhecimento da profissão docente fora da educação regular.

Uma escola especializada é uma “instituição educacional, formal ou informal, cuja característica fundamental é a de oferecer algum tipo de instrução específico” (BUENO, 2010: s.p.). Uma EEM instrui as pessoas em seus processos de ensino-aprendizagem musical, e ao contrário do ensino regular, para o qual há órgãos legisladores responsáveis, as EEM se autorregulam, apresentando projetos pedagógicos muito diferenciados, indo de acordo com ideias, ideais e experiências de seus gestores, frente a necessidades e possibilidades de mercado.

EMS e EEM tem um vínculo muito forte uma vez que, pelas especificidades da área, e especialmente pela necessidade de conhecimentos prévios comprovados em testes de aptidão na seleção para ingresso nas Instituições de Ensino Superior (IES), a EMS absorve pessoas que se formaram em alguma EEM, e forma pessoas que, muito provavelmente, atuarão em uma ou mais EEM. Ocorre um ciclo de alimentação e retroalimentação profissional através deste vínculo, um processo que pode ser observado pelas lentes da *lifelong learning* (Educação e Formação ao Longo da Vida – EFLV).

A EFLV é entendida como o processo no decorrer da vida no qual o sujeito “transforma experiência em conhecimento, habilidades, atitudes, valores, emoções, crenças e sentido” (Jarvis *apud* Smilde, 2007:5), uma estrutura conceitual para

fortalecer a empregabilidade e adaptabilidade das pessoas. Smilde reitera que “*lifelong learning in music* significa instrumentalizar músicos para o desenvolvimento de caminhos pessoais que respeitem suas identidades individuais enquanto fomentam a autoexploração e reflexão” (2007:6). Esta instrumentalização pode ocorrer nos processos de EMS, nos quais os músicos refletem e analisam sobre sua trajetória de formação e atuação profissional, ou seja, parte de docentes em atuação para os docentes em potencial, que ainda estão em processo formativo.

Músicos costumam trabalhar em carreira portfólio, aquela que envolve a atuação em diferentes subáreas de uma mesma profissão, permitindo que o indivíduo exerça funções variadas com cargas horárias e ganhos salariais distintos, em um mesmo local ou em diversos locais de trabalho (Cf. SMILDE, 2008). Entre estas funções está a de ensinar música, que envolve tanto os processos de pedagogia de algum instrumento/canto, quanto os de aulas coletivas de musicalização, percepção musical, apreciação musical, dentre outros conteúdos programáticos da área.

No panorama posto, sobre músicos em suas atuações profissionais, alguns conceitos parecem ser chave para compreender melhor os processos em questão: prática, profissão e identidade docente. Para cada um destes conceitos segue-se uma seção específica no texto, nas quais apresentamos a teoria partindo da literatura em suas possíveis relações com o cenário de pesquisa.

Na primeira seção, a prática será pensada segundo a teoria de Bourdieu e sua equação desenvolvida em *La distinction* (1979) [1984], trabalhando as relações entre os conceitos de *habitus*, *capital* e *campo*, que, relacionados, nos permitem uma leitura da prática e no espaço social e simbólico. Prática concebida não somente como ação isolada da atuação profissional, mas em suas imbricações relacionais com diferentes espaços, conceitos estruturais e estruturantes da ação individual e coletiva de músicos em formação, professores do ensino superior, instituições de ensino, mercado e experiências de trabalho.

Profissão e ambiguidade da docência serão apresentadas na segunda seção baseadas na visão de Mariano Enguita (1991). Com descrições conceituais pormenorizadas, serão discutidas profissão, profissionalização e desprofissionalização docente, a docência em seu estado de semiprofissão,

processos de proletarização e aquisição de profissionalidade. Pretende-se apresentar a própria profissão de músico como semiprofissão, considerando especialmente carreira portfólio.

Ao se pensar a identidade profissional docente consideramos que este tema não é novo para a área da Educação, que quando não emprega o termo identidade o faz a partir do sentido de tornar-se algo ou alguém, “tornar-se professor”, conforme salienta Diniz (2016). Partilhamos da compreensão de que identidade é um conceito em mutação que abarca dimensões coletivas – sociais, políticas e culturais – e individuais, tanto *auto-atribuídas* quanto *apropriadas*. Na terceira sessão, apresentaremos algumas premissas da construção de identidade docente apontadas por Danielewicz (1998). Por fim, numa conclusão de inconclusões, encerramos o texto com as questões que esta revisão bibliográfica nos permite estabelecer para conduzirmos as próximas etapas da pesquisa.

2. A equação da prática: *habitus*, *capital* e *campo* na produção do trabalho e nos processo de ensino musical

Pierre Bourdieu (1930-2002) tornou-se um clássico da sociologia, em especial dentre as teorias que dão suporte às Ciências da Educação, principalmente pela publicação de *A reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino* (1970) [2010], onde coloca a escola como *locus* da reprodução social. Suas reflexões, frutos de trabalho de campo historicamente localizado nas regiões rurais da França e da Argélia na década de 1960, surgem como alternativa ao embate teórico entre estruturalistas e existencialistas com base nas tradições objetivistas e subjetivistas. Nem tanto ao céu, nem tanto a terra, sua teoria surge de um hibridismo entre o socialmente plasmado e o individualmente constituído (Cf. WRIGHT, 2015). O autor desenvolve três princípios básicos – *habitus*, *capital* e *campo* – que relacionados constituem sua teoria da prática, teoria da ação ou filosofia da ação. A chamada Equação da Prática é resumida por Bourdieu como: [(*habitus*)(*capital*) + *campo* = *prática*] (1984:101, tradução nossa). Estes conceitos já foram bastante estudados e aplicados a diversas áreas, e para o propósito deste texto faremos apenas uma breve explicação de cada um deles.

O *habitus* é uma estrutura de lógica interna que atua tanto de forma estruturada quanto de forma estruturante na agência individual.

Podemos dizer que um *habitus* é estruturado por experiências sociais do passado, particularmente aquelas ligadas à família e à educação, e é estruturante na medida em que tende a moldar o presente dos indivíduos e suas ações futuras, estabelecendo percepções, apreciações e práticas que moldam padrões consistentes de comportamento, com experiências prévias e projeções futuras (WRIGHT, 2015:81, tradução nossa).

Capital, existe para além do capital material. No domínio dos bens simbólicos, o autor adjetiva *capital* como cultural, gerando uma categoria analítica amplamente usada nos estudos de cunho sociológico. O capital cultural, enquanto dimensão da realidade social, diz da produção, distribuição e consumo de bens que podem gerar trocas e dividendos no espaço simbólico. O *habitus* (tendências, predisposições, estados habituais, propensões e inclinações) nos auxilia a decidir como atuar e, de certa maneira, a compreender nossas ações no mundo que nos cerca. Com o *capital*, ainda de que forma não consciente, como muitas vezes acontece com o *habitus*, negociamos estas ações num campo social que para além de material é simbólico. O conceito de *campo* é explicado, usualmente, por analogias: campo de futebol, campo de força, campo magnético: um espaço com regras instituídas, as quais vão sendo apreendidas na prática pelos que delas compartilham.

Sendo assim, podemos ler a equação da seguinte maneira: nossas propensões multiplicadas por nossos bens simbólicos mais o *locus* – social-simbólico-cultural-político-físico – no qual estamos, definem as nossas ações. Posto assim pode soar um pouco estranho, generalizado demais, motivo pelo qual, possivelmente, os estudiosos que aplicam as teorias de Bourdieu, e o próprio autor, ao longo do tempo, foram delimitando os *habitus*, os *capitais* e os *campos*. Assim surgiram: campo econômico, campo simbólico, campo social, campo do poder, capital social, capital cultural, capital emocional, capital pedagógico, capital musical (Cf. WRIGHT, 2015), *habitus* docente, *habitus* profissional, *habitus* conservatorial (Cf. PERERIA, 2014), entre tantos outros, uma vez que, para se utilizar a equação a fim de se analisar uma determinada prática qualificam-se todos os seus componentes.

Tendo esta teoria como aporte de análise para a questão de construção de identidade profissional de músicos que atuam no ensino, desenvolvemos

desdobramentos para se pensar a prática profissional de bacharéis que atuam no ensino: 1)[(*habitus* conservatorial)(*capital* pedagógico-musical) + Curso de Formação Superior = prática profissional]. Para se pensar a influência do curso de formação superior nestas práticas profissionais: 2) [(*habitus* docente IES)(*capital* pedagógico) + Projeto Político Pedagógico IES = prática reflexiva (ou não) dos profissionais formados; 3)[(*habitus* profissional)(*capital* cultural) + Mercado de trabalho = prática de semiprofissão].

Na equação 1, a qualificação tanto do *habitus* quanto do *capital* já são usadas na literatura da sociologia da Educação Musical. *Habitus* conservatorial, foi qualificado por Pereira (2014), ao analisar os currículos das licenciaturas em música de diferentes IES no Brasil. O termo conservatorial remete-se diretamente ao Conservatório, escola técnica de ensino musical fundada, que tem seu modelo forte no Conservatório de Paris do século XVIII. O autor pontua características comuns entre o Conservatório e as escolas superiores de música no Brasil, entre elas: o ensino baseado na relação mestre-aprendiz e no ensino de um-para-um; “o músico professor como objetivo final do processo educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte torna-se o mais indicado para ensina-la)” (PEREIRA, 2014, p.93) – o já conhecido *notório saber*; o centramento do processo mais que no indivíduo, no individualismo, respeitando uma progressão técnico-teórica de programas fixos, obrigatórios e orientados no sistema da música erudita da Europa ocidental.

O segundo componente da primeira equação foi qualificado por Ruth Wright:

Capital pedagógico é composto de habilidades, conhecimentos e compressões relacionadas a ensino-aprendizagem; além disso, diz respeito à propriedade de decidir-fazer, concernentes a este processo. Capital musical é composto de habilidades, conhecimentos e compreensões relacionadas à música, mas também, e muito importante, a auto percepção da musicalidade e do potencial musical (WRIGHT, 2015:95, tradução nossa).

Detalhados estes componentes, resta-nos o *campo* que, definido como “curso de formação superior” engloba mais de uma possível qualificação, envolvendo domínios sociais, econômicos e de poder. Para delineá-lo de maneira detalhada, é necessário levar em conta muitas constituintes: perfil da instituição, sua ação política interna e externa, a composição social do corpo discente e docente, entre outros quesitos.

Muito embora identidade não apareça nas equações como elemento explícito, aparecerá como resultado implícito destas operações, uma vez que a complexidade das questões de produção de identidade profissional/docente passa pelo inter cruzamento de muitas dimensões institucionais: Estado, Universidades e Faculdades, programas de formação docente, escolas, sindicatos; e de dimensões pessoais: estudantes, pais professores, administradores escolares, entre outro (Cf. DINIZ, 2016).

Não chegamos a estas equações aleatoriamente e o objetivo deste trabalho não é desenvolvê-las aqui, uma vez que sua efetivação para compreensão teórica de cenário só possa se dar depois de coleta e análise de dados que alimentem cada uma das categorias. Mas como um breve exercício de qualificação das categorias da equação 1, vemos neste aporte teórico um caminho interessante para se pensar a nossa questão central: construção da identidade profissional de músicos que atuam no ensino.

3. Profissão, profissionalização, desprofissionalização, proletarização, profissionalidade: a ambiguidade da docência

As categorias *competência, vocação, licença, independência e autorregulação* são destacadas por Enguita na constituição de uma profissão, das quais descreverei as quatro primeiras.

Competência, “produto de uma formação específica, geralmente de nível universitário” é uma categoria que classifica um profissional em um campo de conhecimento e exclui deste campo aqueles *não* competentes. Um profissional competente tem em seu “saber um componente ‘sagrado’, no sentido de que não pode ser avaliado pelos profanos” (ENGUITA, 1991:43). Sobre a docência o autor reconhece que um professor com curso superior, mas em licenciatura, tem seu saber reconhecido enquanto técnica, mas pode não ser socialmente reconhecido como docente. “Seu saber não tem nada de sagrado e a educação é um desses temas sobre os quais qualquer pessoa se considera com capacidade para opinar, de modo que seu trabalho pode ser julgado e o é por pessoas alheias ao grupo profissional (Op. Cit., p. 45).

Para se pensar *competência* em música é necessário: considerar este campo em sua multiplicidade, na qual o próprio termo no singular (música) é apenas uma classificação “didática” de algo que existe no plural (músicas); percebê-la como arte, como produto de consumo, como bem sociocultural localizado, em suas formas de capital cultural; apreendê-la como derivada de uma capacidade inata – a musicalidade – e resultado de uma das inteligências do ser humano – inteligência musical (Cf. GARDNER, 1995), entre outras muitas considerações. Afinal, competência técnica em um instrumento/canto é apenas um dos elementos na produção deste “trabalho acústico” (ARAÚJO, 1999).

Como se pensar a competência em música, tomando o fato de que ela não é um objeto exclusivamente profissional? E as competências em processo de ensino-aprendizagem se considerarmos o autodidatismo, os processos informais e não-formais em diferentes correntes musicais? E se, como apontou Enguita, educação é um tema sobre o qual qualquer pessoa opina, e música é um tema que permeia a vida de todos, munindo-os também de opinião, podemos classificar a educação musical como um campo híbrido, desde sua gênese? Acreditando na possibilidade do sim para este hibridismo, observamos que as *educações musicais* (usando o plural numa tentativa de representar diferentes processos e projetos de educação) se localizam em espaços simbólicos afetados pela mídia de massa, pelo senso comum, pelos valores dominantes do campo simbólico. Há que se considerar ainda que, na cultura ocidental, de onde parte nossa reflexão, os processos educacionais legitimados que produzem a aquisição de competência em música ainda estão, habitualmente, vinculados a noções talento e de vocação.

Vocação é um termo que “evoca o aspecto religioso do tema, invocando as ideias de fé e chamada. Em numerosos idiomas vocação, chamada, profissão reúnem-se em um mesmo vocábulo ou são intercambiáveis” (ENGUITA, 1991:43). A vocação pode ser vista, enquanto virtualidade, como o ideal que guia a ação profissional e a profissão enquanto “vocação de serviço à humanidade”.

O discurso da vocação do músico, enquanto profissional que estudou para tal, entra em atrito com a categoria social de profissionais da música, especialmente, da música fomentada pela mídia de massa, para a qual, raramente, há um estudo ou preparo em cursos de formação superior em música. A produção midiática passa

aos músicos que se formaram em uma IES uma sensação de impotência frente ao capital de giro que é injetado em um produto musical que será vendido, uma vez que os estilos musicais fomentados nos cursos superiores, habitualmente, ainda se restringem a um espaço midiático mínimo. Como aliar vocação, talento e escolha deliberada tendo em vista que o mercado real oferece poucas vagas que “pagam bem” e estas estão localizadas em lugares muito específicos da prática musical - músicos de determinadas orquestras ou professor em nível superior? Como pensar vocação docente de quem optou, deliberadamente, por seguir carreira superior em uma área cuja produção e atuação não depende, necessariamente, de um conhecimento adquirido institucionalmente? É notório que, na prática, músicos se relacionam com o ensino muito antes de formarem profissionais na área. Entram no mercado do ensino, geralmente, por motivos financeiros em uma condição de ocupação profissional e não de profissão propriamente dita.

Licença limita “um campo exclusivo, geralmente reconhecido e protegido pelo Estado”. É ela que defende os profissionais “da intrusão e, portanto, da competência alheia. Supõe-se que esta licença é a contrapartida de sua competência técnica e sua vocação de serviço” (ENQUITA, 1991:44).

A lei não permite a outras pessoas avaliar e certificar os conhecimentos dos alunos, mas tampouco outorga aos professores dos diferentes níveis, exclusivamente, a capacidade de ensinar: juntamente com o ensino regular, há plena liberdade para o ensino informal; ao contrário, não poderíamos encontrar, por mais que buscássemos, uma medicina ou uma advocacia não regulamentadas (Op. Cit., p.45).

Sob este ângulo, os limites da licença profissional podem ser considerados parciais. Ao dizer de uma exclusividade na capacidade de ensinar não se fala de um autoritarismo ou mesmo de sistema bancário de educação. Aqui há apenas uma comparação *tête-a-tête* de como atuam as licenças nas profissões sobre as quais o próprio conceito de profissão se cunhou. Na prática docente em música junta-se ao cenário não somente as práticas de aprendizagem informais de autodidatas, músicos populares, entre outros, mas também a inserção direta das NTIC (novas tecnologias de informação e comunicação) e mesmo de princípios da EaD (Educação à Distância) no processo de ensino-aprendizagem musical – os processos de gamificação, os tutoriais e vídeo aulas disponíveis no Youtube entre

outros trançam questionamentos sobre a própria profissão e sobre a identidade profissional que se assume e se constrói frente a tantas possibilidades (Cf. SOUZA, ALVIN & SILVA, 2006; GREEN, 2014). No domínio da docência mediada pelas NTIC, as licenças, enquanto contrato social, atuam num campo de disputas, embora o que qualifique este campo não seja necessariamente a tecnologia, senão o domínio técnico.

Além da licença temos a *independência*, caracterizada como autonomia nas relações coletivas – organizações profissionais para as quais trabalham, e principalmente nas relações de ganho sobre seus serviços – e nas relações com os clientes:

(...) o cliente do profissional, diferentemente do cliente de uma loja, o qual se supõe ser um consumidor soberano e que "sempre tem razão", não tem razão alguma; apenas tem necessidades, problemas ou urgências que só o profissional sabe como resolver. O cliente pode estar inclusive obrigado a recorrer aos serviços do profissional, como sucede ao litigante numa disputa judicial, ao aluno em período obrigatório ou ao particular que tem que demonstrar seu bom estado físico para obter a carteira de habilitação de motorista. (ENQUITA, 1991:44)

Quando pensamos nas relações de autonomia profissional no campo musical, percebemos que nele não há tantos coletivos reguladores (pense-se o caso da ordem dos músicos, ou dos raros sindicatos de músicos profissionais) e, quando existem, estão comumente submetidos a controle direto ou indireto do Estado (instituições públicas: escolas, universidades, orquestras) ou ao setor das administrações privadas – escolas especializadas, projetos sociais, etc. As escolas especializadas funcionam, em geral, por regulamentos próprios e específicos, e para os casos dos professores de música, não há somente a condição de ser assalariado, presumindo uma quantia mensal fixa, direitos protegidos pela CLT. Há também a remuneração por contrato de prestação de serviços, na qual o professor recebe pelas horas trabalhadas via fornecimento de nota fiscal (ou ainda outros acordos informais que não serão discutidos aqui). Para tanto, no Brasil, um profissional pode se inscrever junto no MEI (Microempreendedor Individual) pagando mensalmente uma taxa de impostos fixos, e tendo direito à licença saúde e licença maternidade, além de uma aposentadoria sobre um salário mínimo. Assim, inscrito sob um CNPJ (Certidão Nacional de Pessoa Jurídica), o profissional consegue regulamentar sua prestação de serviços. Para o MEI não há a categoria professor, e sim instrutor

(dilemas de nomenclatura que corroboram para os dilemas identitários). Essa possibilidade de regulamentação de trabalho é questionável na construção do trabalho porque não dá ao indivíduo o vínculo trabalhista e todos os direitos que este congrega, mas, ao mesmo tempo, é uma solução legal, proposta pelo próprio governo, para que as pessoas se regularizem frente à tributação fiscal, criando a sensação de legalidade para trabalhos irregulares que, comumente possuem relações frouxas com os coletivos profissionais.

Nas relações com o público temos a seguinte disposição: estudar música não é uma premissa “obrigatória na formação de ninguém”, embora consideremos o fazer musical essencial à vida. Em geral, as pessoas o fazem deliberadamente, com vistas a suprir um desejo pessoal, e neste caso, assume, muitas vezes, o papel de “cliente que tem sempre razão”, seja julgando seu processo de ensino-aprendizagem ou exigindo adequações do profissional para atender às demandas pessoais.

Feitas as considerações sobre o que caracteriza uma profissão e confrontando-as com a docência, Enguita conclui que o docente está em um espaço liminar de ambivalência – entre a profissionalização e a proletarização – em um *semiprofissão*.

O termo "profissionalização" não se emprega aqui como sinônimo de qualificação, conhecimento, capacidade, formação e outros traços associados, *mas* como expressão de uma posição social e ocupacional, da inserção em um tipo determinado de relações sociais de produção e de processo de trabalho. No mesmo sentido ainda que para designar um conteúdo oposto, emprega-se o termo "proletarização", que deve se entender livre das conotações superficiais que o associar unilateralmente ao trabalho fabril. (...) Entre as formas inequívocas de profissionalização e proletarização debate-se uma variada coleção de grupos ocupacionais que compartilham características de ambos os extremos. Constituem o que no jargão sociológico se designa como semiprofissões, geralmente constituídas por grupos assalariados, amiúde parte de burocracias públicas, cujo nível de formação é similar ao dos profissionais liberais(...). Um destes grupos é o constituído pelos docentes. (ENGUITA, 1991:41 e 43, respectivamente).

Enquanto categoria profissional, a docência

(...) compartilha traços próprios dos grupos profissionais com outras características da classe operária. Para sua proletarização contribuem seu crescimento numérico, a expansão e concentração das empresas privadas do setor, a tendência ao corte dos gastos sociais, a lógica controladora da Administração pública e a repercussão de seus salários sobre os custos da força de trabalho adulta. Mas há também outros fatores que atuam contra esta tendência e, por conseguinte, a favor de sua profissionalização. O mais

importante, sem dúvida, é a natureza específica do trabalho docente, que não se presta facilmente à padronização, a fragmentação extrema das tarefas, nem à substituição da atividade humana pela das máquinas (Op.Cit. p.48-49).

Podemos sugerir que o fazer música, enquanto atividade de trabalho, pode ser considerado no âmbito das semiprofissões e, o ensinar música – mescla entre a prática docente e prática musical – insere-se ainda mais nesta categoria, se consideramos o que já foi aqui exposto, dando destaque para a carreira portfólio como ponto relevante de desprofissionalização. Esta fragmentação de atuação, enquanto condição dada de agência profissional, às vezes é interpretada como oportunidade de crescimento pessoal-profissional que se dá com a aquisição de profissões.

“Profissionalidade designa primordialmente o que foi adquirido pela pessoa como experiência e saber e sua capacidade de utilizá-lo em uma situação dada, seu modo de cumprir as tarefas. Instável, sempre em processo de construção, surgindo do próprio ato do trabalho, ela se adapta a um contexto em movimento. (...) Ela requer uma aprendizagem permanente e coletiva de saberes novos e em movimento e se situa em um contexto de reprofissionalização constante. Ligada às interações no seio do mundo profissional, a profissionalidade leva mais em conta a história pessoal, social, técnica e cultural do indivíduo. Contrariamente à qualificação, ela evoca explicitamente a motivação, o sistema de valores e introduz no domínio profissional o que se origina no domínio privado” (COURTOIS apud LÜDKE & BOING; 2010: s.p, grifos dos autores).

Essa perspectiva, de crescimento profissional, é lida nos autores que consideram a teoria da EFLV para se pensar a carreira em música (SMILDE; MAK; RENSHAW; 2007). Muito embora, o termo profissionalidade não seja citado nos textos, ele pode ser subtendido nas questões de aquisição de habilidades e competências profissionais. No entanto, ao que nos parece, o aumento de profissões em um campo de semiprofissão não dá, necessariamente, garantias aos indivíduos no mercado de trabalho – garantia de emprego, de um pagamento razoável por seu trabalho, etc. – e desponta como sendo um ponto chave de análise para se pensar os dilemas identitários dos músicos que atuam no ensino.

4. Identidade docente: mutação e invenção

Com a finalidade de sistematizar as correntes de pensamento acadêmico sobre a construção da identidade docente, Diniz (2016) propõe três modelos

teóricos: 1) modelo essencialista, cujas fundamentações teóricas se baseiam no positivismo, neo-positivismo lógico e neo-marxismo ortodoxos; 2) modelo relativista, fundamentado no pós-modernismo; 3) modelo crítico-integrativo, baseando-se em fontes de análises neo-marxistas, neo-gramscinianas, pós-estruturalistas. O autor salienta que alguns autores transitam entre os modelos, de forma que estes modelos funcionam como lentes teóricas cambiáveis e não como categoria taxonômica rígida. Acreditando na ressonância entre a Equação da Prática, a ambivalência da docência e os modelos relativistas e crítico-integrativo, apresentaremos algumas premissas Jane Danielewickz (1998), que transita entre os dois modelos, juntamente com as considerações feitas por Diniz sobre o pensamento da autora.

Danielewicz considera o termo identidade em uma perspectiva foucaultiana, como um construto transicional e mutável, “nunca permanentemente estabelecido, mas construído diariamente, de momento em momento, embutido nas interações particulares entre conhecimento, experiência” de forma localizada segundo as especificidades do contexto, ou seja, “nossa identidade se desloca, se move, muda, se ajusta, dependendo dos discursos nos quais nós estamos momentaneamente participando” (1998:42, tradução minha). Assumir uma identidade, ou seja, reconhecer-me e ser reconhecido, se dá nas relações de contingência e legitimação entre o que o outro percebe de mim e o que eu me autodenomino. Diniz salienta que mesmo

[...] reconhecendo a dimensão coletiva e social sobre os processos de construção da identidade docente, Danielewicz enfatiza que “(...) o tornar-se professor envolve a construção da identidade da pessoa” e ainda “(...)a transformação de suas identidades com o passar do tempo” (p. 54). Essa autora afirma: “(...) tornar-se professor significa que um indivíduo deve adotar uma identidade como tal” (p. 54)[...] Para ela, “tornar-se um docente” é “(...) um processo de formação de identidade em que indivíduos definem-se a si mesmos e são vistos por outros como professores” (p. 3). Dessa maneira, “(...)o sentido que eles têm de si mesmos como professores é ainda mais desenvolvido como os outros (professores, pais, funcionários, instituições) vêem eles como tais” (p. 39) (DINIZ, 2016, p.22).

Dada sua construção relacional, no âmbito do discurso dialógico, a identidade profissional docente, com suas “características pré-determinadas” e seus comportamentos prescritos em roteiros do inconsciente coletivo, mais do que ser “adotada ou colocada como um traje”, deve “ser reinventada e imaginada pelos indivíduos em uma base contínua dos seus contextos sociais particulares”

(DANIELEWICKZ, 1999:43, tradução nossa). No entanto, para a autora, a experiência de estar em um lugar de trabalho socialmente reconhecido, como a docência, não faz com os indivíduos se reconheçam como tal. “A experiência da docência não cria automaticamente uma identidade docente” (Idem). Assim, recai sobre a agenda dos cursos de formação de professores, e aqui consideraremos as IES como este *locus*, duas premissas básicas. A primeira é “encorajar futuros professores a entender o valor da teoria e da teorização, e do engajamento ativo em construir teorias”, não necessariamente teorias abstratas da educação, mas “teorias pessoais da ação” (Op. Cit. p.44). E a segunda é criar o espaço para a reflexão sobre a identidade docente, de forma que o aluno entenda os diferentes objetivos de “tornar-se professor” e “atuar como professor” (Op.Cit. p.43). Estas premissas influem diretamente nas equações formuladas na primeira seção deste texto, não outorgando somente ao indivíduo a construção da sua identidade, mas relacionando-a diretamente aos cursos de formação pelos quais ele passou.

5. Conclusão das inconclusões

Enquanto exercício de revisão literária e teórica, concluímos que os autores aqui relacionados nos dão subsídio para refletir sobre o tema escolhido: a formação de identidade profissional de músicos que atuam no ensino. As muitas questões levantadas no corpo deste texto, bem como desenvolvimento das equações propostas na primeira seção, só poderão ser respondidas mediante um trabalho de campo que observe e considere os diversos componentes da equação da prática no espaço simbólico e as questões relacionais destes componentes. Com certeza nossas respostas ao fim do processo serão transitórias, por se localizarem em um espaço-tempo social e histórico, mas esta é uma condição assumida da pesquisa qualitativa que considera o inacabamento dos seres e as conclusões das inconclusões.

Referências

- ARAÚJO, Samuel. Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*, n.6, out., 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction – a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Polity, 1984.

- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do ensino*. Trad. Reynaldo Bairão. 3ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 2010.
- BUENO, J.G.S. Escola especializada. In: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. *DICIONÁRIO: trabalho, profissão e condição docente*. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM.
- DANIELEWICKZ, Jane. Inventing themselves as teachers: perspective teacher talk about theory in practice. *Teacher Education Quarterly*, Summer, p. 29-45, 1998.
- DINIZ, Júlio Emílio Pereira. Lentes teóricas para o estudo da construção de identidade docente. *Educação em perspectiva*, Viçosa, v.7, n.1, p.9-34, jan./jun. 2016.
- ENGUITA, Mariano Fernández. A ambiguidade da docência: entre o profissionalismo e a proletarização. *Teoria e Educação*, Porto Alegre, n.4, p.41-61, 1991.
- _____. A la busca de un modelo profesional para la docencia: ¿liberal, burocrático o democrático? *Revista Ibero-americana de Educación*, n. 25, p. 43-64, ene./abr. 2001
- FANFANI, Emílio Tenti. *La condición docente: datos para el análisis comparado: Argentina, Brasil, Perú y Uruguay*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas: a teoria na prática*. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- GREEN, Lucy. *Hear, Listen, Play! How to free your student's aural, improvisation, and performance skills*. New York: Oxford University Press, 2014.
- LÜDKE, Menga; BOING, Luiz Alberto. Profissionalidade docente. In: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. *Dicionário: trabalho, profissão e condição docente*. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM.
- MAK, Peter. Learning Music in Formal, Non-Formal and Informal Contexts. In: Mak, P.; Kors, N.; Renshaw, P. Formal, non-formal and informal learning in music. *Lectorate Lifelong Learning in Music*. Netherlands, jan.2007, p.8-27.
- NÓVOA, António (Org.). *Vidas de professores*. Porto: Porto Editora, 1992.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e *habitus conservatorial*: analisando o currículo. *Revista da Abem*, Londrina, v.22, n.32, p. 90-103, jan./jun. 2014.
- RENSAHW, Peter. Lifelong Learning for Musicians; Critical Issues arising from a Case Study of *Connect*. In: In: Mak, P.; Kors, N.; Renshaw, P. Formal, non-formal and informal learning in music. *Lectorate Lifelong Learning in Music*. Netherlands, jan.2007, p.28-49.
- SMILDE, Rineke. The music profession and the professional musician; a reflection. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 110-117, janeiro a dezembro 2008.
- _____. Introduction. In: Mak, P.; Kors, N.; Renshaw, P. Formal, non-formal and informal learning in music. *Lectorate Lifelong Learning in Music*. Netherlands, jan.2007. p. 5-7.
- SOUZA, Euridiana S.; ALVIN, Izabela C.P.; SILVA, Lais F.; O espelho tem duas faces: pedagogia do piano, psicomotricidade e o papel do professor em tempos de gamificação sob diferentes perspectivas. *XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG*, Brasil, jun. 2016. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4135>.
- WRIGTH, Ruth. 'Now We're the musicians': using Bourdieu's concepts of habitus, capital and field to analyse informal learning in Canadian music education. In: BURNARD, Pamela; TRULSSON, Ylva H.; SÖDERMAN, Johan. *Bourdieu and the Sociology of Music Education*. London: Ashgate Press, 2015. p.80-97.

Euridiana Silva Souza

Doutoranda em Educação Musical (UFMG) pesquisando a formação de identidade profissional de bacharéis que atuam no ensino, orientada pela Prof.^a Dr.^a Heloísa Feichas. Mestre em Estudo das Práticas Musicais (UFMG, 2009) e bacharel em piano (UFMG, 2006). Coordenadora pedagógica e professora na Fábrica de Artes (Belo Horizonte), com experiências em projetos sociais e culturais e como camerista e pianista acompanhadora.

O EMBRIÃO NA VIDA PSÍQUICA DO ADULTO: UMA METÁFORA PARA O PROFESSOR/A-ENCENADOR/A CONTEMPORÂNEO

Bárbara Tavares dos Santos
Universidade Federal do Tocantins/ Universidade Estadual Paulista
barbara.tavaresreis@uft.edu.br

RESUMO: Neste texto apresento um pequeno recorte da pesquisa de doutoramento, em processo, cujo foco central concerne a uma reflexão sobre a prática da encenação na interface com o trabalho docente. Para tanto, proponho neste artigo uma discussão teórica sobre o professor/a-encenador/a na contemporaneidade, a partir da visão do sujeito contemporâneo apresentada por Giorgio Agamben. Vislumbro, a partir da reflexão, apoderar-me de uma determinada emergência de um conhecimento de mundo desse sujeito que vem da experimentação, assim como de uma singular relação dele com o seu próprio tempo e com as novas teatralidades, a que ele ao mesmo tempo adere e também toma distância anacrônica.

PALAVRAS-CHAVE: Professor-encenador. Sujeito Contemporâneo. Encenação.

ABSTRAC: *In this paper I present a small clipping of a doctoral research, in process, whose central focus concerns a reflection on the direction-staging interface with the work of the professor-director. Therefore, I propose in this article, a theoretical discussion of the perspective of the contemporaneity professor-director, from the vision of the contemporary subject presented by Giorgio Agamben. I glimpse, from the reflection, seize me form a certain emergency of a world-knowledge of this subject that comes from experimentation, as well as of a singular relation of him with his own time and with the new theatricalities, to which he at the same time sticks and takes anachronistic distance.*

KEYWORDS: *Professor-director. Contemporary Subject. Staging.*

1. Apresentação

A motivação inicial para esta pesquisa partiu do interesse pelas questões relativas à encenação contemporânea, em especial as relacionadas com processos de criação em ambientes de ensino formal de teatro. Assim, a pesquisa em epígrafe trata do processo investigatório sobre a experiência como professora-encenadora. Em tal processo revisatório, apresenta-se como objeto de pesquisa e reflexão o coligar de aspectos passados da formação acadêmica na Universidade de Brasília (UnB) e da prática docente desenvolvida na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília, bem como, os aspectos presentes desenvolvidos no âmbito da docência na Universidade Federal do Tocantins (UFT).

O objetivo do estudo é (re)experenciar de modo crítico trajetórias pessoais (sempre compreendidas e atravessadas histórica e coletivamente), buscando

propostas relativas à pedagogia da encenação e apresentar expedientes de criação em âmbito da formação em teatro. Mesmo tendo a consciência de que não se trata de criar uma proposição epistêmico-metodológica pessoal, a reflexão intentada visa a descortinar e apresentar táticas e estratégias estéticas fundamentais à criação cênica coletiva tanto no âmbito da formação de professores de teatro (licenciatura) quanto no âmbito da formação do artista cênico (bacharelado).

Esse texto é um pequeno recorte da pesquisa de doutoramento no qual procuro refletir – por meio de uma metáfora, e em diálogo com visão do sujeito contemporâneo apresentada por Giorgio Agamben – sobre o professor/a-encenador/a¹ no contexto da contemporaneidade.

Ressalto que, a escolha em dialogar com o pensamento do referido autor se dá em função das provocações que ele faz acerca da percepção do tempo. Agamben, assim como outros filósofos contemporâneos, mantém um débito grande com o pensamento de Walter Benjamin. Acerca de tal perspectiva, Agamben afirma: “(...) foi Benjamin que me ensinou a extrair a força de seu contexto histórico aparentemente remoto de um determinado fenômeno para restituir-lhe vida e fazê-lo agir no presente”².

Walter Benjamin foi um forte crítico do historicismo burguês, da história universal e do materialismo vulgar, o filósofo via nessas correntes do conformismo socialdemocrata, a crença inefável no progresso da humanidade, e no conceito de tempo entendido como algo inexorável, homogêneo, linear e vazio. Na contramão desses pensamentos, Benjamin propõe uma nova maneira de entender o tempo, e, por conseguinte, a história. “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”.

¹ Professor do latim *profefessus*: pessoa que declara em público. Encenador e/ou diretor teatral, aquele que encena. “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”. (PAVIS, 1999, p.128). A nomenclatura professor/a-encenador/a, ainda em processo de investigação e estudo, foi adotada na pesquisa porque o termo binômio contempla simultaneamente a dimensão do trabalho como professora de teatro e como encenadora, dimensões estas, exercidas pela autora ao longo da carreira profissional. Optou-se pela flexão masculino e feminino do termo por um princípio de equidade entre gêneros.

² Entrevista com Giorgio Agamben concedida a Antonio Gnoli, publicada In: Diritti Globali [Editorial online] em 15/05/2016.

discutir e mapear princípios, noções e procedimentos de direção, cotejar diferentes propostas relativas à pedagogia da encenação e apresentar expedientes de criação em âmbito da formação em teatro. Mesmo tendo a consciência de que não se trata de criar uma proposição epistêmico-metodológica pessoal, a reflexão intentada visa a descortinar e apresentar táticas e estratégias estéticas fundamentais à criação cênica coletiva tanto no âmbito da formação de professores de teatro (licenciatura) quanto no âmbito da formação do artista cênico (bacharelado).

Esse texto é um pequeno recorte da pesquisa de doutoramento no qual procuro refletir – por meio de uma metáfora, e em diálogo com visão do sujeito contemporâneo apresentada por Giorgio Agamben – sobre o professor/a-encenador/a¹ no contexto da contemporaneidade.

Ressalto que, a escolha em dialogar com o pensamento do referido autor se dá em função das provocações que ele faz acerca da percepção do tempo. Agamben, assim como outros filósofos contemporâneos, mantém um débito grande com o pensamento de Walter Benjamin. Acerca de tal perspectiva, Agamben afirma: “(...) foi Benjamin que me ensinou a extrair a força de seu contexto histórico aparentemente remoto de um determinado fenômeno para restituir-lhe vida e fazê-lo agir no presente”².

Walter Benjamin foi um forte crítico do historicismo burguês, da história universal e do materialismo vulgar, o filósofo via nessas correntes do conformismo socialdemocrata, a crença inefável no progresso da humanidade, e no conceito de tempo entendido como algo inexorável, homogêneo, linear e vazio. Na contramão desses pensamentos, Benjamin propõe uma nova maneira de entender o tempo, e, por conseguinte, a história. “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”.

¹ Professor do latim *profefessus*: pessoa que declara em público. Encenador e/ou diretor teatral, aquele que encena. “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”. (PAVIS, 1999, p.128). A nomenclatura professor/a-encenador/a, ainda em processo de investigação e estudo, foi adotada na pesquisa porque o termo binômio contempla simultaneamente a dimensão do trabalho como professora de teatro e como encenadora, dimensões estas, exercidas pela autora ao longo da carreira profissional. Optou-se pela flexão masculino e feminino do termo por um princípio de equidade entre gêneros.

² Entrevista com Giorgio Agamben concedida a Antonio Gnoli, publicada In: Diritti Globali [Editorial online] em 15/05/2016.

(BENJAMIN, 1984: 67-68).

Escovando a história a contrapelo, e tomando a origem como o saltos no tempo, Benjamin restaura o sentido latente do passado no presente. Com isso, a noção da origem (enquanto gênese), embora inscrita na história, ela própria não é a história. “A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese”. (BENJAMIN, 1984: 67-68).

Marcelo Pereira, ao comentar sobre a experiência e o tempo na obra de Benjamin nos diz que: “A origem é um “entre-lugar” do tempo e do espaço, é ausência e presença simultânea” (2006: 25). Ainda segundo Pereira, a origem é “ao mesmo tempo e ao mesmo modo, àquilo que a precedeu e o que a sucedeu, sua pré e pós-história”. (2006: 25).

Considerando tal concepção, é possível inferir que para Agamben, assim como o foi no passado para Benjamin, é fundamental ao sujeito contemporâneo uma percepção outra de tempo. Agamben defende que a verdadeira revolução não visa só mudar o mundo, mas antes, mudar a experiência do tempo, interrompendo a cronologia em função de outro tempo. No caso, o tempo “(...) que Walter Benjamin chamava, na esteira de Paulo, Kairós³, ou tempo messiânico”. (SCRAMIN; HONESCO In: AGAMBEN, 2009 Prefácio: s/p).

Mas Agamben não propõem a entrada forçada pela porta no mundo pós-histórico, ao contrário, ele mantém as coisas exatamente como são apenas deslocadas de lugar. Ele nos incita a oscilar entre o profano e o messiânico, entre o passado e o presente com o intuito de vislumbrarmos o futuro. E, assim, ele nos indaga sobre o que é ser contemporâneo, e como sermos contemporâneos dos textos e das ideias passadas dos autores que estudamos no presente.

As reflexões de Agamben me provocam e me instigam a pensar sobre o como ser contemporânea de Constantin Sataniaviski (1863 a 1938), Vsévolod Meyerhold (1874 a 1940) e Bertolt Brecht (1898 1956). Como voltar aos pensamentos e métodos desses encenadores que foram tão fundamentais para o

³ A noção de tempo representada pelo termo kairós teria surgido a partir de um personagem da mitologia grega. Kairós era filho de **Cronos**, Deus do tempo e das estações, e que, ao contrário de seu pai, expressava uma ideia considerada metafórica do tempo. Isto é, o tempo não-linear e que não se pode ser determinado ou medido, uma oportunidade ou mesmo a ocasião certa para determinada coisa. Kairós é o tempo sempre do presente, instante após instante. Ele marca os momentos inesquecíveis ainda que tenham sido breves.

teatro do século XX, olhando-os com o tempo de agora?

Nesse sentido, penso que tanto o texto de Agamben quanto esse texto que ora escrevo, não são conclusões sobre o que seja o contemporâneo, mas antes são perguntas (ou talvez um manifesto-reflexão) sobre como podemos olhar o tempo. Contudo, antes de adentrar propriamente nas proposições empreendidas por Agamben, eu vou apresentar uma pequena digressão que visa contextualizar a pesquisa de doutoramento que venho desenvolvendo.

2. Encenar e ensinar, proximidades e distancias

Primeiro é importante dizer que o professor/a-encenador/a é entendido no contexto desse estudo como o profissional que atua em ambientes formais de ensino formativo de teatro (licenciatura e bacharelado), com processos de montagem e criação cênica. Se imaginarmos um grande coro, tal profissional é a figura cujo trabalho situa-se no entrechoque do exercício simultâneo de ensinar e encenar. Então, parece-me fundamental pensar o papel desse profissional, observando distâncias e proximidades entre o ensino e a encenação.

Ressalto que, penso a encenação contemporânea a partir de uma perspectiva onde se busca a criação de ambientes propulsores de maior autonomia tanto de intérpretes e *performers* como dos demais criadores da cena. Da mesma forma que entendo ser importante a necessidade de o conjunto de criação trabalhar com dramaturgia própria. Vislumbro, assim, que tal profissional, rigorosamente híbrido - como o teatro da contemporaneidade - potencialize seu papel de curador e mediador no âmbito do processo criativo, e dos materiais distintos que vão para cena.

Assim, entendo que o trabalho de encenação na contemporaneidade requer a figura de um profissional híbrido, atento ao presente, às projeções de futuro, e ao mesmo tempo às reminiscências do passado. Nesse sentido, a investigação permeia as aproximações e distanciamentos entre os desafios que são enfrentados, no século XXI, tanto por professores-encenadores que trabalham com a formação em teatro (licenciatura e bacharelado) quanto por encenadores que atuam no âmbito do teatro profissional.

Segundo Patrice Pavis, o surgimento da função e do termo encenador é

relativamente nova, situada geralmente na primeira metade do século XIX. Contudo, desde o teatro grego não faltam “[...] ancestrais mais ou menos legítimos do encenador na história do teatro” (1999: 128). Pavis afirma, ainda, que é delicado estabelecer um estatuto definitivo sobre a importância quanto à encenação, pois os argumentos imbricam-se aos contextos de cada época e de cada fazer cênico. Portanto, ele constata apenas que uma figura semelhante àquela do profissional em epígrafe, mesmo sem fazer qualquer menção ao teatro popular, sempre existiu no panorama da história teatral, sendo este (em conjunto, ou não, com um grupo) a pessoa encarregada pela organização e/ou criação/concepção estética do espetáculo.

Então, ao se refletir sobre o trabalho concernente à pedagogia da encenação, é possível verificar que foi apenas a partir do século XX que potencialmente tal campo ganhou força, pois “As vanguardas históricas transformaram o teatro em uma disciplina artística complexa em que a diversidade de perspectivas permitiu o confronto das formas de abordagens e das metodologias empregadas no processo de criação teatral” (SANTOS, 2002: 52).

A partir das vanguardas históricas, de modo mais sistemático, é que se ampliou a consciência quanto à importância da pedagogia no processo de composição cênica. Da mesma forma, pode-se notar um aprofundamento no estudo do fazer teatral e na sistematização de um arcabouço estético, que possibilitou registros de propostas metodológicas. Nesse contexto é que emergem as proposições teóricas e as práticas cênicas de Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold e Bertolt Brecht, só para citar três dos encenadores modernos, que – por caminhos distintos - deixaram legados metodológicos rigorosamente fundamentais à prática teatral.

Esses pensadores foram considerados em suas épocas artistas inovadores, mas hoje já se tem o entendimento de que para além de artistas e encenadores eles foram também professores e pedagogos do teatro. E, muito embora do ponto de vista estético historiográfico, o naturalismo (em “flerte” com o simbolismo, mas não em proposição quanto à metodologia de interpretação) de Stanislavski, o construtivismo de Meyerhold e o épico-dialético de Brecht se mostram – para os incautos, de diferentes naturezas – aparentemente inconciliáveis, pois o legado desses encenadores – além de serem transmissíveis e redimensionáveis aos

pósteros – tiveram como ideário pedagógico comum pensar princípios e técnicas expressivas que auxiliassem estética e politicamente o trabalho de intérpretes.

Aqui ficamos nós, sentados à espera enervados, irritados e ‘parece que estou um pouquinho atrasado’? Nos todos chegamos aqui cheios de entusiasmo pelo trabalho que nos aguardava e, agora graças ao senhor, todo esse ânimo destruiu-se. E difícil despertar a vontade criadora; matá-la e fácil. Quando interiro no meu trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira? O ator, como o soldado, deve submeter-se a uma disciplina férrea. (STANISLAVSKI, 1996:31).

Pero volvamos a tomar la cuestión de los teatros profesionales. El actor de este teatro pretende ser – apolítico – pero solamente él se lo cree. Em realidad el apolitismo, es un sinsentido; nadie - incluido el actor - puede ser ni apolítico ni asocial - cada uno es producto de su medio, cuyas líneas de fuerza determinan la naturaleza del actor em sus variaciones individuales, sociales e históricas. Esta ley repercute sobre su manera de interpretar tal o cual papel. (MAYERHOLD, 1992: 92).

Vai de longe o tempo em que o teatro se exigia apenas uma reprodução do mundo susceptível de ser vivida. Hoje em dia, para que essa reprodução se torne, de fato, uma vivência, exige-se que a cena esteja em diapasão com a vida. (BRECHT, 1978: PREFÁCIO S/P).

Pelas falas acima, é possível perceber que acerca da potência coletiva e política do teatro, bem como da disciplina na prática da encenação e no trabalho de ator, apesar das diferenças e particularidades políticas e estético-teatrais de cada um dos encenadores, Stanislavski, Meyerhold e Brecht mantinham ideários comuns. E, ainda com relação às propostas metodológicas dos três encenadores, é possível verificar que para além de preocupações de cunho estético, eles tinham principalmente preocupações didáticas. Ou seja, embora por caminhos distintos, eles refletiam no sentido de conceber a encenação (tanto no processo de criação quanto no resultado da obra) a partir de uma articulação estético-conceitual sofisticada entre dramaturgia, contexto histórico, político-filosófico, atuação, visualidades, sonoridades e recepção.

Com la mudanza al nuevo edificio de la calle Kamerguersky (em septiembre de 1902), coincidió la iniciación de una nueva línea em el repertorio y em la orientación de todos los trabajos de nuestro teatro. A esta nueva línea la llamaré político-social. Unos dos años antes de la época que estoy señalando, habían aparecido el germen de tal orientación, pero de maneira meramente causal. Tuvo lugar em la obra ibseniana El doctor Stockmann, durante la temporada 1900-01. Em mi repertorio, el doctor Stockmann es uno de los pocos personajes felices que atraen por su fuerza interior y por su encanto inherente. Lo entendí por completo em la primera lectura y penetre em el personaje desde el primer ensayo sin dificultad. Era evidente que la misma vida – em persona – me habia permitido, com la debida anticipación y tiempo necesarios, concretar el trabajo creador

preparatório, atesorar el material espiritual, necessário, y acumular las remembranzas de todo lo que poseía alguna analogia com el nombrado personaje. Mi punto de partida para encarar el trabajo de *régisseur*, así como mi concepción de la obra y del protagonista, seguían la línea de la intuición y del sentimiento; pero así y todo, tanto la misma pieza, como el rol y la puesta em escena, expresaron outra orientación mucho más amplia, que poseía um acentuado colorido político-social. (SATANISLAVSKI, 2011: 266).

Camaradas, exponemos aqui el problema de la acción ejercida por el teatro sobre el espectador; lo exponemos em um momento em el cual la cuestión de saber lo que debe ser el teatro revolucionário no siempre está resuelta por los organizadores. (...) El papel de las imágenes y de las situaciones escénicas es llevar al espectador a reflexionar sobre los mismos temas que se debaten en las reuniones. Estimulando la actividad cerebral del público, le forzamos a pensar y a discutir. Este es um aspecto del teatro. Pero hay otro, que llama a la sensibilidad. Bajo la acción del espectáculo, la sala debe pasar por todo um laberinto de emociones. El teatro no actúa solamente sobre el cerebro sino también sobre el sentimiento. (MAYERHOLD, 1992: 94-95).

O fato de o “conteúdo”, de um ponto de vista técnico, se ter tornado – pela renúncia à ilusão em favor de uma virtualidade polêmica – uma parte integrante autônoma, em função da qual o texto, a música e a imagem assumem determinados “comportamentos”, e o fato de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social. (BRECHT, 1978: 19).

Analisando as falas de Stanislavski, Meyerhold e Brecht, infiro novamente que o trabalho exercido por cada um deles, em suas práticas teatrais, contém o aspecto profundamente político e pedagógico que me parece ser intrínseco ao trabalho do encenador. Reflito sobre o quanto a prática de encenação envolve habilidades pedagógicas de mediar, conduzir, estimular e provocar os criadores cênicos, e, ainda, envolve a habilidade de pensar a criação teatral a partir de um ponto de vista profundo sobre o tempo presente e sobre a humanidade.

Em outras palavras, a prática de encenação requer do encenador uma articulação entre elementos plástico-poéticos, político-culturais, histórico-filosóficos, entre outros de cunho pedagógico. Da mesma forma que também requer do encenador (resguardado cada contexto de época e de criação) a elaboração de um projeto artístico-cultural e de contínuos planejamentos de oficinas e de ensaios de criação.

No caso do professor/a-encenador/a (ou seja, o profissional que está trabalhando com a encenação no âmbito da formação em teatro) entendo que a função pedagógica se potencialize ainda mais durante o processo de criação, pois a

prática cênica se perfaz de forma simbiótica ao próprio exercício do ensino de teatro. Trata-se de trabalhos artístico-pedagógicos em que os participantes (estudantes de teatro da licenciatura e do bacharelado) estão (durante o processo criativo) em meio ao reconhecimento da linguagem cênica e também em meio à formação profissional. Sendo assim, eles não dispõem de forma consolidada de um repertório vasto de técnicas expressivas, corporais e vocais, assim como não estão em profundidade familiarizados com os diferentes estilos e gêneros cênicos.

Isso faz com que nós, professores-encenadores, tenhamos que fazer (no processo da criação) um movimento pedagógico de idas e vindas entre o ensino de princípios e de técnicas básicas de atuação e uma perene (re)atualização do contexto estético, poético e filosófico da obra que está sendo coletivamente composta. Além disso, nós precisamos também nos provocar como co-criadores e estimular a criação consciente e autoral por parte dos participantes envolvidos no processo.

Desta forma, ressalto que, não bastasse essa complexa artesanaria estética, ética e política que por si só já faz parte do trabalho de professore-encenadores, ainda se vive na contemporaneidade a redefinição do papel dos criadores na cena, a irrupção de teatralidades miscigenadas, as rupturas nos modos de construção narrativa, e, conseqüentemente, rupturas no resultado da produção de sentido e de presença cênica.

Soma-se a isso, no caso do contexto de trabalho da pesquisadora, no Estado do Tocantins, uma diversificada presença de comunidades, culturas e saberes indígenas, quilombolas, entre outros, que – conforme têm nos apontado as epistemologias do sul, discutidas por Boaventura de Souza Santos (2009) – podem compor novos campos de saberes e contribuir com as práticas cênicas em diferentes contextos de ensino.

Mas o fato é que redimensionar paradigmas é uma tarefa complexa. A presença de múltiplas lógicas, formas de pensamento, expressões e sentidos exige dos professores-encenadores contemporâneos um olhar ampliado, generoso e plural sobre o mundo e sobre o fazer teatral. Exige diálogos contínuos entre diversificados saberes, culturas, estéticas e linguagens. Dito de outra forma, e ainda conforme Boaventura de Souza Santos (2009), uma tradução intercultural e interdisciplinar,

como proposta metodológica, revela emergência de um conjunto de epistemologias extremamente dinâmicas.

Por isso penso ser fundante no processo de formação em teatro (tanto na licenciatura quanto no bacharelado) incluir uma multiplicidade de percepções de mundo, da mesma forma em que prevejo em termos metodológicos a necessidade de um conhecimento que vem da experiência. Ou seja, conhecermos a nós próprios e experimentarmos o mundo a partir de nós mesmos. Até porque, de fato nós só buscamos outras epistemologias a partir de um mal-estar, e de uma angústia que nos impulse a encontrar novos caminhos e novas respostas para as velhas perguntas.

3. A nova forma de fazer as velhas coisas?

A partir das considerações ora expostas, retomo o ponto central do debate compreendido, e, dialogando com a visão de Agamben, questiono o que é o contemporâneo? Ou melhor, como é ser um professor/a-encenador/a na contemporaneidade? Como pode ser o olhar desse profissional que trabalha hoje com a encenação? Será que para exercer essa função é preciso negar o passado para de fato interagir-se ao tempo presente e às projeções de futuro? Mas, o que é de fato estar no tempo presente? Essas são questões que têm me inquietado há algum tempo.

Talvez isso esteja tão latente porque em minha formação teatral fui forjada a partir de práticas cênicas cujos paradigmas modernos vivem hoje uma espécie de desfazimento e re-configuração contínuos ao qual eu tenho a sensação de não conseguir manejar. Em função disso, sobrevém uma forte convicção de que não apreendo por inteiro o meu tempo (isto é o tempo presente) e que exatamente por isso busco incessantemente vivê-lo. E, é nesse contexto de inquietações e interrogações, que desejo trazer ao debate o pensamento de Giorgio Agamben como metáfora para professor/a – encenador/a contemporâneo.

Baseando-se na obra de Nietzsche, Agamben formula algumas questões acerca do que é ser contemporâneo. Segundo Nietzsche, o contemporâneo é o intempestivo. A partir dessa afirmativa, Agamben diz que o intempestivo é o inatual. “Pertence ao seu tempo aquele que não coincide perfeitamente com este e nem está

adequado as suas pretensões” (2009: 58). O contemporâneo, portanto, é o anacrônico. Mas, não se trata simplesmente de viver em outro tempo, e nem de ser “um nostálgico que se sente em casa mais na Atena de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade, do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver” (AGAMBEN, 2009: 59). Isso porque, nós podemos até odiar o nosso próprio tempo, mas sabemos que não há como fugir dele.

Numa segunda incursão de análise, Agamben utiliza a poesia de Osip Mendel Stam para falar da relação do poeta contemporâneo com o seu tempo. Ele nos instiga a ver com relevância as fraturas do tempo para alcançarmos as sutilezas da poesia. “O poeta contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009: 61).

Os argumentos de Agamben beiram uma espécie de manifesto lírico em que o poeta é visto como um ser capaz de interromper a experiência de tempo linear e cronológico, em função de um tempo mais metafórico (o tempo do presente, o tempo de Kairós) em que é possível o encontro gerações. Assim, na relação entre o tempo e o poeta, ele (o poeta) é capaz de olhar para o que está atrás (passado), e para o que ainda não viveu (futuro) estando no momento obscuro em que vive (o presente).

É por isso que ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, 2009:65).

A meu ver a reflexão de Agamben, equivale a dizer que a contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o como arcaico, e ao mesmo tempo apontando-o como uma seta para o futuro. E, considerações como essa, me parecem muito potentes para pensarmos o trabalho do professor/a-encenador/a contemporâneo.

Isto porque, se deslocarmos a proposição de Agamben para o contexto da história do teatro, poderemos ver que desde o épico que remonta a epopéia, o prólogo e o epílogo da tragédia Grega, passando pelas formas animadas, pelos Mistérios e Milagres medievais, pelos palcos-carroças da Comédia dell' arte, pelo teatro Elisabetano, pelos painéis do Romantismo, pela Realismo fotográfico, pelas teatralidades vanguardistas, chegando até os recursos performativos e tecnológicos contemporâneos, é possível percebermos nas encenações de todas essas épocas,

um “entre-lugar” cênico, que é ao mesmo tempo e ao mesmo modo, àquilo que o precedeu e o que o sucedeu, sua pré e pós-história.

A mesma analogia pode ser feita em relação às encenações contemporâneas. Pois quando uma cena ou coro de atores, é trabalhada em meio às novas tecnologias computacionais, em espaços cênicos interativos com a presença de elementos plástico-visuais que misturam à matéria humana recursos holográficos – como a exemplo, vemos em espetáculos de encenadores como Robert Lapage (Canadá) e Robert Wilson (EUA) – estamos diante de encenações contemporâneas, não porque elas estejam aderidas cronologicamente ao tempo presente, mas, justamente porque em seus aspectos estéticos elas perpassam sempre a origem do teatro, pelo arcaico, olhando para o presente e apontando para o futuro.

Então, a partir das colocações de Agamben, eu proponho aproximar a imagem do poeta (sujeito contemporâneo) a do professor/a-encenador/a, para refletirmos sobre o olhar que (nós professores-encenadores) podemos alçar na contemporaneidade.

Observando as minhas práticas de encenação, sinto que não posso afirmar que sou contemporânea, por outro lado, percebo o quanto tenho buscado de fato trabalhar o teatro como um encontro de tempos e de gerações. Vejo a encenação como um campo de criação amplo, que em maior ou menor grau, integra diferentes linguagens artísticas (passadas), produzindo (no presente) teatralidades miscigenadas. Teatralidades esta, que por sua vez, podem ser ou não ser os embriões de teatros futuros.

Assim, refiro-me aqui a caminhos e possibilidades diversificadas de criação, em especial às ligadas a constituição de teatralidades híbridas, e de uma maior interface com o público. E, concordo com o encenador Francis Wilker de Carvalho (2015), quando ele afirma que o exercício de encenar requer cada vez mais, dos encenadores, uma maleabilidade e uma permeabilidade em lidar com diversos percursos e procedimentos criativos.

Talvez venha daí o meu apreço por proporcionar, no percurso de criação, encontros com procedimentos que contemplem teorias e práticas cênicas calcadas

no embate entre modelos e/ou gêneros de representação teatrais (passados) e estudos sobre linguagens artísticas mais tecnológicas contemporâneas.

A hipótese é que haja no entrechoque da prática da encenação, aliada ao diálogo com diferentes modelos, linguagens artísticas e tecnológicas mais contemporâneas, um importante elemento norteador para pensar o trabalho do professor/a-encenador/a, isto é, auxiliar a compor e compor conjuntamente a partir de meios materiais distintos (passados, recentes e recentíssimos) para gerar um sentido coletivo que expresse o ponto de vista de uma obra.

Refiro-me nesse caso, a proposições cênicas que mesclam alternados e/ou simultâneos elementos épicos, dramáticos, animação, *performances*, *games*, projeções entre outras possibilidades tecnológicas. Ou seja, a capacidade de aderir ao próprio tempo, e as teatralidades miscigenadas e contemporâneas, ao mesmo tempo em que delas também toma distância anacrônica.

Então, concordo com o alerta que Agamben faz quanto ao ato inerte e passivo que a sociedade, muitas vezes têm se ocupado, inclusive tornando-se refém dos dispositivos que emitem luzes, mas que também possuem partes obscuras, que não percebemos. Então, nesse momento, tenho uma compreensão de que ser contemporâneo talvez seja estar grávido do passado, vivendo intensamente o presente e tendo o olhar apontado para o futuro.

Analisando as obras de Stanislavski, Meyerhold e Brecht por um prisma semelhante ao discutido por Agamben eu vejo que as proposições teatrais desses pensadores ainda nos são tão contemporâneas quanto o foram no passado. Stanislavski propôs um sistema de trabalho técnico para atores que independe da época, da estética e do gênero teatral trabalhado. E o mesmo é possível ser dito das obras de Meyerhold e de Brecht.

Preocupado com os movimentos dos atores no palco, com a precisão entre o ritmo da palavra falada e a ritmo das ações e gestos do corpo em ação – e, inspirado pelo teatro popular – Meyerhold não nos deixou exatamente um sistema de atuação – como fez Stanislavski – mas sim uma concepção construtivista do espetáculo como um todo.

Brecht por sua vez, por meio da crítica feita ao modelo dramático-aristotélico, remontou (dentro do contexto político de sua época) o épico-narrativo, e

nos deixou como legado estético uma visão dialética do mundo e do teatro. Ele propôs um ponto de vista estético-teatral que historiciza o contexto das obras, das ações humanas, da norma, da moral e da sociedade que são postas em cena.

Em síntese, esses três pedagogos-encenadores modernos assim como outros não mencionados nesse estudo, viveram cada qual o seu tempo, trabalhando sobre os alicerces deixados por artistas que os precederam, buscando enxergar o teatro no obscuro de suas épocas, mas dirigindo sempre o olhar para o futuro.

Penso que talvez uma produtiva forma de sermos contemporâneos desses pedagogos-encenadores, esteja em nos apropriarmos de suas ideias não como modelos a serem rigorosamente seguidos. Mas, ao contrário olhando-as com a dissociação e o anacronismo necessários, para enxergarmos, nas Ações físicas propostas por Stanislavski, no Construtivismo sugerido por Meyerhold, e no Épico-dialético apresentado por Brecht, algo que emerja de dentro dessas obras, no tempo presente, e, que seja capaz de também neutralizar o brilho contemporâneo ofuscante que emite tudo aquilo que é novo, possibilitando, assim, que enxerguemos no obscuro do presente, mas que também voltemos o olhar para o passado questionando-o sempre quanto as suas conseqüências futuras.

Para fechar a reflexão, eu gostaria de retomar a metáfora do embrião criança que atua nos tecidos adultos e maduros, não uma conclusão, mas, antes como uma imagem, ou talvez como uma espécie de manifesto-indagação.

O que pretendo, a partir dessa metáfora, é provocar-me e quem sabe provocar também outros professores-encenadores a lançarmos um olhar que se volta ao retrovisor, não como uma camisa de força, mas como um possível guia crítico para nos locomovermos no presente, com disposição para imaginarmos e projetarmos o futuro.

Proponho então, olhar o contemporâneo tendo a consciência de que estamos sempre em um limiar entre um “ainda não” e “um não mais”. “Pois, assim como a infância se faz presente e atuante na vida adulta, o passado – a origem – permanece ligado ao caminho da história (ao seu devir) (**futuro**) (**grifo nosso**) e agindo sobre ele”⁴.

⁴ Aatoria (K.). [Resenha], Brasil, s.d. In: Revista Eletrônica Subjetiva.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* [E outros ensaios]. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- BENJAMIN. Walter. *Origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRECHT. Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARVALHO, Francis Wilker de. *A encenação no campo ampliado*. Belo Horizonte: Subtexto Revista Eletrônica de Teatro do Galpão Cine Horto, 2015. Disponível em: <http://galpaocinehorto.com.br/cpmt/edicoes>. Acesso em: 17/06/2017.
- GNOLI. Antônio. *Giorgio Agamben: [Credo nel legame tra filosofia e poesia Ho sempre Amato la verità e la parola]*. Itália: Diritti Globali Editorial. [Entrevista], 2016. [Tradução de Vinícius N. Honesko]. Disponível em: <http://www.dirittiglobal.it/2016/05/8477/>. Acesso em [Blog Flanagens: <http://flanagens.blogspot.com.br/>] em 28/05/2017.
- K.. *Giorgio Agamben: o que é o contemporâneo*. Brasil: Subjetiva [Revista Eletrônica], (s.d). Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/resenha-o-que-%C3%A9-o-contempor%C3%A2neo-de-giorgio-agamben-5e5a49fd9a3>. Acesso em 28/05/2017.
- MEYERHOLD. Vsévolod. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: [origens, tendências e perspectivas]*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEREIRA. Marcelo de Andrade. *O lugar do tempo: [experiência e tradição em Walter Benjamin]*. (Dissertação de Mestrado em Filosofia/2006. 117f.) Escola de filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENSES, Maria Paula. *Epistemologias do sul (Org.)*. Coimbra: Almeida Sá, 2009.
- SANTOS, Maria Thaís Lima. *O encenador como pedagogo*. [Tese de Doutorado em Teatro/2002.159 f.]. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – USP, 2002.
- STANISLAVSKI. Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Mi vida em el Arte*. Buenos Aires: Rafael Cedenõ Editor, 2011.

Bárbara Tavares dos Santos – Doutoranda do Instituto de Artes da UNESP, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT. Atriz e diretora teatral graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília UNB. Atua no ensino de teatro com ênfase em projetos e estudos sobre direção-encenação, relações entre teatro, imagem, cinema, televisão e *performance*.

O ESTREITO CAMINHO DAS ARTES NA HISTÓRIA DA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Rosemeri Birck
Universidade Federal do Tocantins - rosebirck@uft.edu.br

RESUMO

Este artigo traz uma reflexão teórica sobre a pedagogia numa perspectiva histórica, na intenção de resgatar a construção da ideia de pedagogia enquanto uma ciência que envolve o processo de ensinar e aprender na educação. No recorte histórico, busca-se compreender a necessidade da Escola Normal no Brasil do século XIX até o primeiro terço do século XX e as dificuldades da formação do professor numa sociedade que está estruturando sua proposta de educação pública; o debate sobre a arte na escola brasileira e o preconceito que envolve este ensino. Depreende-se dos autores tomados para estudo que, além das reformas educacionais propostas e efetivadas à época, a específica formação pedagógica e didática do professor não se revelou eficiente na prática dos cursos de formação de professores e o ensino da arte mostrou-se restrito, incipiente e cingido de preconceitos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Pedagogia. Formação de Professor. Escola Normal.

ABSTRACT

This article brings a theoretical reflection about pedagogy in a historical perspective, in the intention to rescue the construction of the idea of pedagogy as a science that involves the process of teaching and learning in education. In the historical section, it is sought to understand the need of the Normal School in Brazil from the nineteenth century to the first third of the twentieth century and the difficulties of teacher training in a society that is structuring its proposal of public education, the debate about art in school And the prejudice that involves this teaching. It can be deduced from the authors taken to study that, in addition to the educational reforms proposed and made at the time, the specific pedagogical and didactic training of the teacher did not prove efficient in the practice of teacher training courses and the teaching of art was restricted, Incipient and bounded with prejudice.

KEYWORDS

Art. Pedagogy. Teacher Training. Normal School.

1. Pedagogia, pedagogias

A partir dos escritos de Saviani (2012), Tanuri (2000) e de Franco, Libâneo e Pimenta (2007), pode-se compreender o caminho percorrido pelo que hoje chamamos de pedagogia. Esta expressão surge como proposta dos gregos, vinculada estritamente à filosofia, por um lado, e com um aspecto mais metodológico inerente a *paideia* no sentido de condução da criança, por outro. Passando posteriormente a serem unificadas por Comenius no século XVII, mas como destaca

Saviani, foi Herbert quem reconhece a distinção entre os aspectos da pedagogia, unindo-os num sistema coerente:

[...] os fins da educação, que a pedagogia deve elaborar a partir da ética; e os meios educacionais, que a mesma pedagogia elabora com base na psicologia. A partir daí, a pedagogia consolidou-se como disciplina universitária, definindo-se como o aspecto acadêmico de estudos e pesquisas educacionais (SAVIANI, 2012: 2).

Mesmo com importantes pensadores que integram a história da educação, a exemplo de Santo Agostinho, Tomas de Aquino e Condorcet, que muito contribuíram para pensar sobre e propor ações educativas aos homens em diferentes épocas, o termo pedagogia, segundo Saviani (2012: 6), passa a ter uso comum somente a partir do século XIX, “para designar a conexão entre a elaboração consciente da ideia da educação e o fazer consciente do processo educativo (...)”.

Se se tem uma expressão que passa a ser de uso comum no interior das universidades e em especial no pensar e agir dos educadores, tem-se aí corporificada a necessidade de profissionalizar os que iriam estar à frente desta ciência da educação, objetivando instruir e formar os sujeitos da sociedade.

Neste sentido, a Escola Normal em nível médio, nasce como necessidade na França após a Revolução de 1789, para formar o professor do ensino primário, como medida para amainar o problema posto e que se revela na urgência da formação deste professor. Diante da ânsia de universalizar a instrução elementar, juntamente com a necessidade da criação dos sistemas nacionais de ensino, essa medida foi posteriormente tomada também por outros países, a exemplo da Itália, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. (SAVIANI, 2012: 6-7).

É importante destacar que ao fazer referência à formação do professor, o autor enfatiza que ela somente será completa quando integrar o efetivo preparo didático-pedagógico com a cultura geral e a formação específica da área de conhecimento correspondente.

Segundo o autor em pauta, no Brasil o termo pedagogia vai aparecer nos documentos oficiais somente em 1826 quando se pretendia instituir um sistema completo de educação, porém o termo foi rejeitado por fazer alusão a ser “guia de meninos”, e imediatamente foi substituído por “escola de primeiras letras” (2012: 12).

Mas, na Lei das Escolas de Primeiras Letras fica patente à preocupação com a formação dos professores visando seu preparo didático, por meio do treinamento do método mútuo, assegura o autor. Desse modo, o Ato Adicional de 1834, provocou a ampliação da formação dos professores das diversas províncias, a começar pela província do Rio de Janeiro.

Mas, contrariando talvez, a expectativa inicial dos ilustrados, o que se observa nas diversas províncias foi a pouca procura pelas escolas normais. Segundo Tanuri (2000), isso se deu em função de pelo menos três importantes fatores: por falta de interesse da população pela profissão docente; pelos poucos incentivos financeiros e desprezo e incompreensão por este trabalho, numa sociedade escravocrata e analfabeta e, portanto, não atribuía importância e necessidade de instrução.

A proposta apresentada por Couto Ferraz, apud Tanuri (2000), na época presidente da Província do Rio, foi de contratar “professores adjuntos” que, ao acompanhar o trabalho dos então professores, esses aprenderiam na prática o ofício da profissão.

Tal sistema consistia em empregar aprendizes como auxiliares de professores em exercício, de modo a prepará-los para o desempenho da profissão docente, de maneira estritamente prática, sem qualquer base teórica (TANURI, 2000: 66).

O caminho de formação docente¹ pelas Escolas Normais só adquire certa estabilidade a partir da década de 70 do século XIX, momento em que, segundo a autora em pauta, intensificam-se as discussões sobre a necessidade de educação para todos, e paulatinamente essa defesa faz eco positivo na compreensão de um número cada vez maior de pessoas.

Na Reforma Leôncio de Carvalho, baixada pelo Decreto n. 7.247, de 19 de abril de 1879, nos escritos de Saviani (2012: 14), “reformou o ensino primário, secundário e superior no município da Corte, a questão pedagógica é equacionada

¹ O magistério seria atividade preferencialmente das mulheres, visto que esse ofício era compreendido como uma extensão do papel de mãe. Medida essa para a solução da pouca mão-de-obra já que em função da baixa remuneração não era procurada pela classe masculina. A essa profissão está vinculado o baixo prestígio social e baixo salário (TANURI, 2000: 67).

sinalizando para adoção do método intuitivo”. Essa reforma se instalou na Corte em 1880, e o currículo para a formação de professores da escola normal pública assim se apresentava:

O currículo deveria abranger as seguintes matérias: língua nacional; língua francesa; aritmética, álgebra e geometria; metrologia e escrituração mercantil; geografia e cosmografia; história universal; história e geografia do Brasil; elementos de ciências físicas e naturais e de fisiologia e higiene; filosofia; princípios de direito natural e de direito público, com explicação da Constituição Política do Império; princípios de economia política; noções de economia doméstica (para as alunas); pedagogia e prática do ensino primário em geral; prática do ensino intuitivo ou lição de coisas; princípios de lavoura e horticultura; [...]; princípios de lavoura e horticultura; caligrafia e *desenho linear*; *música vocal*; ginástica; prática manual de ofícios (para os alunos); trabalhos de agulha (para as alunas); instrução religiosa (não obrigatória para os acatólicos) (TANURI, 2000: 67. Grifo nosso).

Nota-se que, tanto o desenho quanto a música faziam parte do currículo escolar da escola normal, e assim se fazem presente até a aprovação da Lei Orgânica do Ensino Primário (Decreto Lei nº 8.524 de 02/01/1946), quando se inclui no currículo trabalhos manuais e canto orfeônico. No seu Art. 7, capítulo I, Título II a matriz curricular do ensino primário está assim constituída:

I. Leitura e linguagem oral e escrita. II. Iniciação matemática. III. Geografia e história do Brasil. IV. Conhecimentos gerais aplicados à vida social, à educação para a saúde e ao trabalho. V. Desenho e *trabalhos manuais*. VI. *Canto orfeônico*. VII. Educação física. (LO – Lei n. 8.524/46. Grifo nosso).

Segundo Tanuri (2000), o quadro social, político e econômico no advento da República não possibilitou que se avançasse no campo educacional². Além da “escassez da bibliografia pedagógica brasileira no século passado, quando até mesmo as traduções eram raras, contribui para explicar a reduzida formação profissional das escolas normais nesse período.” (TANURI, 2000: 67).

Outra reforma implantada em São Paulo em 1890 foi marcada por dois aspectos importantes, segundo Saviani (2012, p: 15), dando destaque ao

² Anaete Schelbauer em seu livro *Ideias que não se Realizam* propõem uma importante reflexão sobre o quantitativo de reformas no campo da educação, entre 1870 a 1914, que por diversas razões não se realizam. A principal razão está no processo de imigração europeia, pois estes homens já trazem consigo uma formação necessária ao trabalho. Além disso, “(...) entre os desejos e a sua realização existe uma sociedade produzindo as condições de modernização, para que a escola se torne uma necessidade.” (SCHELBAUER, 1998: 141).

“enriquecimento dos conteúdos curriculares anteriores; e ênfase nos exercícios práticos de ensino”, culminando na criação da escola-modelo, que segundo ele se mostra na principal inovação da reforma. De fato, esta escola de aplicação torna-se modelo para as demais províncias que enviam seus professores para receberem uma formação adequada.

Tanuri (2000), por sua vez, lembra que apesar de ser um incremento às ideias nacionalistas das primeiras décadas do século XX, as escolas-modelo somente tiveram algum êxito em estados mais progressistas, visto que o Governo Federal não envidou esforços suficientes na normatização e financiamento de uma proposta consistente de educação nacional.

A reforma iniciada na Lei n. 88, de 08 de setembro de 1892, alterada pela Lei n. 169, de 07 de agosto de 1893, institui o curso superior da Escola Normal com a finalidade de formação de professores proposto em duas modalidades, científica e literária. Como observa Tanuri (2000), esta lei traz características da elite republicana paulista para a instrução pública, ênfase nas matérias científicas e prolongamento dos anos de estudos para formação, embora a única cadeira responsável pela formação do professor continuava sendo Pedagogia e Direção de Escolas.

Mas foi esta Lei, segundo Saviani, somente em 1931, a partir do Decreto n. 19.851/31

que baixou o Estatuto das Universidades Brasileiras, se previu, entre os cursos necessários para se constituir uma universidade no Brasil, o de educação, ciências e letras. Começa-se abrir a partir daí, o espaço acadêmico da pedagogia (SAVIANI, 2012: 16).

Desse modo, juntamente com os tradicionais cursos superiores do país, mostrava-se possível, nesse momento, a criação da faculdade que tivesse como mote os estudos superiores de educação. Nasce então, nesse momento às possibilidades de construção de novos rumos para a formação de professores para atuar nas escolas brasileiras, agora nos cursos de graduação.

2. A Arte cingida de preconceito

Em 1826, quando se pretendia instituir um sistema completo de educação é que temos no país o funcionamento da Academia Imperial de Belas-Artes, célula *máter* no ensino de artes no Brasil, como diz Ana Mae Barbosa (2009). As atividades da Academia iniciaram somente 10 anos da chegada dos artistas franceses, membros renomados do Instituto de Artes da França, os quais estavam incumbidos de organizar um museu de artes e o ensino das artes, que foi chamado a princípio de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Segundo a autora, a arte neste momento, cercada de preconceitos, “estivera a serviço do adorno do Reinado e do Império (...), servira à conservação do poder.” (BARBOSA, 2009: 16).

Os preconceitos com a arte, segundo ela, já existiam e remontam o período jesuítico que, com seu modelo e proposta de educação, os padres jesuítas moldaram o espírito nacional, e com ele a valorização das atividades de ordem literária, a exemplo da poesia, visto que as artes manuais eram relegadas aos escravos, da qual a elite sempre apresentou ojeriza.

As aulas de Desenho já estavam presentes no currículo do Seminário de Olinda, fundado em 1800. Segundo Barbosa,

Não sabemos quais os métodos empregados no ensino do Desenho, mas é indicativo de uma nova abordagem educacional sua inclusão no currículo, como também o é a criação de uma aula régia de Desenho e Figura em 1800 (BARBOSA, 2009: 23).

Com a vinda da Família Real, D João VI centrou esforços no desenvolvimento de profissões técnicas e científicas. Tanto que os cursos de Desenho criados no Rio de Janeiro em 1818, Vila Rica e Bahia em 1817, não tiveram êxito, porém conforme Barbosa (2009), isso se deve ao ‘horror ao trabalho manual’ desenvolvido na formação da classe dominante brasileira, por conta da exploração do trabalho escravo, contribuindo assim para a desvalorização das atividades manuais e técnicas, em especial até o início do último quartel do século XIX, quando ainda um quarto da população era composta por escravos.

Segundo Barbosa (1978), a importante contribuição que os artistas franceses dão ao país no processo de laicização da arte, não se repetiu em sua democratização. Por se acreditar que a arte era privilégio de artista, o acesso a este

conhecimento se deu a alguns ‘poucos felizes’ que se dedicaram a estes exercícios. À elite coube apreciar e comprar.

Sobre a Academia de Belas Artes, o viajante suíço naturalizado norte americano Luiz Agassiz (1938), durante sua viagem ao Brasil nos anos de 1865 e 1866, descreve que nesse tempo, ainda que fosse cedo para fazer comentários ou críticas, pouco valor que se dava a arte e aos livros.

As artes são muito desprezadas no Brasil e é medíocre o interesse que despertam são tão raros os quadros quanto os livros nas casas brasileiras. Comquanto (sic) o Rio de Janeiro possua uma Academia de Belas Artes e uma escola de escultura, tudo isso ainda está por demais na infância para merecer um comentário ou uma crítica (AGASSIZ, 1938: 566).

Com o processo de industrialização, ainda incipiente, em fins do terceiro quartel do século XIX, o estímulo ao desenho geométrico deu-se de maneira intensa, e ao incluir esta disciplina no currículo escolar, acreditavam os homens da política, dentre eles Rui Barbosa³, que somada à defesa de uma educação nacional para todos, o país trilharia o caminho do progresso tão almejado. Para tanto, seriam necessárias realizar reformas na educação.

Reforma dos métodos e reforma do mestre: eis numa expressão completa, a reforma escolar inteira; eis o progresso todo e, ao mesmo tempo, toda a dificuldade contra a mais endurecida de todas as rotinas, - a rotina pedagógica (BARBOSA, 1981: 33).

Este autor, naquele momento já se referia a escola como um lugar onde a criança, até então semelhante a uma flor energizada, adentra à escola “para experimentar uma vida vegetativa da planta os efeitos da privação do sol, do ar livre, de todas as condições essenciais à natureza da pobre criaturinha condenada” (BARBOSA, 1981: 34).

³ Rui Barbosa faz uma importante defesa a necessidade da educação nacional por acreditar que somente pelo caminho da educação o país, pois a ignorância é o grande inimigo da nação. “(...) a ignorância popular, mãe da servilidade e da miséria. Eis a grande ameaça contra a existência constitucional e livre da nação” (BARBOSA, 1947, p. 121). Ele também critica o sistema educacional e propõem alternativas. “No sistema em voga entre nós todos os conhecimentos resultantes dessa série de operações mentais se procuram levar ao espírito do aluno catequeticamente, reduzida a inteligência da criança à mais inativa receptividade (...). O ponto de apoio da educação deve, portanto, mudar; deixar de assentar-se exclusivamente no espírito do mestre, para se fixar principalmente na energia individual, nas faculdades produtoras do aluno.” (BARBOSA, 1981: 54-6).

Rui Barbosa mostrou-se um homem bastante preocupado com a formação escolar do povo em seu tempo. Suas ideias e propostas de reforma do ensino fazem eco no início do século XX, juntamente com a defesa e a necessidade de implantação do ensino da arte nas escolas primárias e secundárias. Para Ana Mae Barbosa (2009), a defesa do ensino da arte permanecia sobre o ensino do desenho.

Desde os inícios do século XIX era o Desenho, dentro da pedagogia neoclássica, o elemento principal do ensino artístico, levando à precisão da linha e do modelado.

No século XX, a ênfase no Desenho continuaria nos argumentos a favor de sua inclusão na escola primária e secundária, os quais se orientaram no sentido de considerá-lo mais uma forma de escrita que uma arte plástica (...) (BARBOSA, 2009: 34).

Importante observar que o incentivo ao desenho se deu também como uma forma de apontar para o preconceito que tentar vencê-lo pela arte. (BARBOSA, 2009: 34-6). Se, com a educação jesuítica houve a intensificação da educação literária à elite, aos demais restava às atividades manuais. Ainda, mesmo no século XIX André Rebouças (1878), citado por Barbosa (2009), já dizia que:

O Desenho é um complemento da escrita: da caligrafia e da ortografia. É o meio de comunicar a ideia de uma figura do mesmo modo que a escrita é o modo de comunicar um pensamento.

(...).

É assim que deve ser compreendida a necessidade de generalizar o ensino do desenho por todas as classes da sociedade (REBOUÇAS, 1878, apud. BARBOSA, 2009: 33).

Neste sentido, segundo ela, a identificação do desenho com a escrita, imprimiu-se com um importante argumento contra o preconceito na tentativa de vencê-lo, bem como de tentar difundir a ideia da época de que a capacidade de desenhar está da natureza dos homens e, portanto, acessível a todos.

Segundo Barbosa (1978), na década de 70 no país, além da carência de unidades escolares, estas não tinham em seu interior professores formados adequadamente para o ensino de arte. Não havia cursos de graduação nesta área⁴. Os profissionais que trabalhavam eram egressos de Escolas de Belas Artes, de Escolas de Desenho Industrial ou mesmo de Escolas de Artes e Comunicação, e no

⁴ Segundo Barbosa, até 1970 não havia nenhum livro de Arte-Educação traduzido no Brasil, e "(...) a lowenfeldmania que domina os professores de Arte no Brasil reflete a ausência de contato com outras obras sobre o assunto" (BARBOSA, 1978, p. 35-6).

currículo desses cursos não havia obrigatoriedade legal de estudos específicos sobre arte-educação. Embora, esses profissionais poderiam ser exímios sabedores da Arte e do desenho geométrico, mas em geral, pouco sabiam “acerca dos princípios filosóficos, psicológicos e metodológicos da Arte-Educação (...)” (BARBOSA, 1978: 35).

Barbosa em 1978 registra que a arte não é “*usável em si mesma*”, sobre um preconceito e é considerado periférico no currículo. Sempre que há algum corte no orçamento é nesta área que primeiro se sente. Se ela usa também a escola americana para fazer esta observação, talvez essa ausência de “valor de uso” ainda esteja refletida na educação brasileira, no sentido de que há sempre a necessidade de se insistir e provar a importância da arte na educação.

Árdua tarefa que se põem aos educadores que irão trilhar os caminhos da educação a partir, em especial da criação das universidades no país, e da luta dos Arte-educadores na conquista do seu espaço na educação e na sociedade.

3 Reflexões preliminares

Na perspectiva histórica, refletir sobre a pedagogia enquanto uma ciência que envolve o processo de ensinar e aprender na educação, se mostra importante na medida em que se compreende que nos diferentes períodos da história os homens buscaram, cada qual a sua maneira, encaminhar a formação dos seus pares de acordo com as suas necessidades práticas imediatas.

A Escola Normal do século XIX no Brasil se propôs a formar o professor, os incipientes avanços que se mostraram se justificam em função de algumas características próprias do momento, visto o diminuto interesse e a incompreensão da população pela profissão; o desprezo e a parca remuneração, somada ainda a uma sociedade pautada pelo trabalho escravo e com uma população analfabeta. Percebe-se então, que a específica formação pedagógica e didática do professor não se revelou eficiente na prática dos cursos de formação do professor.

No campo da arte temos o ensino do desenho e da música, capitaneado pelos artistas franceses na Academia Imperial de Belas-Artes criada no Brasil em

1826. O modo como os homens da elite lidaram com a arte enquanto conhecimento é caricatural, e ao mesmo tempo importante para se perceber que a forma de ser e de pensar dos homens de uma época se reflete também no espaço da escola. Dito de outro modo, uma sociedade escravocrata que tinha no negro o sujeito que desenvolvia o trabalho manual não poderia atribuir à classe dominante esse exercício, visto que a colocaria no mesmo patamar dos seus subalternos, logo se tem então, um ensino de arte restrito, incipiente e cingido de preconceitos.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Luiz, AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Trad. e notas de Edgar Süsskind de Mendonça, Biblioteca Pedagógica Brasileira. São Paulo: Ed. Nacional, v. 95, 1938.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Arte-educação no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates, 139)
- _____. *Teoria e Prática da Educação Artística*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARBOSA, Rui. *Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública*. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: v. X, 1883, Tomo I, 1947. (Obras Completas de Rui Barbosa)
- _____. *Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública*. Rio de Janeiro: v. X, 1883, Tomo II, 1981. (Obras Completas de Rui Barbosa)
- BRASIL. Decreto-Lei n. 8.529 de 2 de janeiro de 1946. *Lei Orgânica do Ensino Primário*. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/republica>. Acesso em 13 jun 2017.
- FRANCO, Maria Amélia Santoro; LIBÂNEO, José Carlos e PIMENTA, Selma Garrido. Elementos para a Formulação de Diretrizes Curriculares para Cursos de Pedagogia. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 130, p. 63-97, jan/abr 2007.
- SAVIANI, Dermeval. *A Pedagogia no Brasil: história e teoria*. 2ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. (Coleção memória da educação)
- SCHELBAUER, Anaete Regina. *Ideias que não se Realizam: o debate sobre a educação do povo no Brasil de 1870 a 1914*. Maringá: EDUEM, 1998.
- TANURI, Leonor Maria. História da Formação de Professores. *Revista Brasileira de Educação*, n. 14, p. 61-88, mai/jun/jul/ago 2000.

Rosemeri Birck

Graduada em Pedagogia (1999) e Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (2002), Docente da Universidade Federal do Tocantins, campus de Miracema, Curso de Pedagogia, Doutoranda em Artes DINTER/UNESP/UFT.

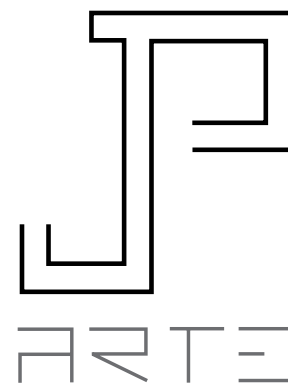
1826. O modo como os homens da elite lidaram com a arte enquanto conhecimento é caricatural, e ao mesmo tempo importante para se perceber que a forma de ser e de pensar dos homens de uma época se reflete também no espaço da escola. Dito de outro modo, uma sociedade escravocrata que tinha no negro o sujeito que desenvolvia o trabalho manual não poderia atribuir à classe dominante esse exercício, visto que a colocaria no mesmo patamar dos seus subalternos, logo se tem então, um ensino de arte restrito, incipiente e cingido de preconceitos.

REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Luiz, AGASSIZ, Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Trad. e notas de Edgar Süsskind de Mendonça, Biblioteca Pedagógica Brasileira. São Paulo: Ed. Nacional, v. 95, 1938.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Arte-educação no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates, 139)
- _____. *Teoria e Prática da Educação Artística*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARBOSA, Rui. *Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública*. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: v. X, 1883, Tomo I, 1947. (Obras Completas de Rui Barbosa)
- _____. *Reforma do Ensino Primário e Várias Instituições Complementares da Instrução Pública*. Rio de Janeiro: v. X, 1883, Tomo II, 1981. (Obras Completas de Rui Barbosa)
- BRASIL. Decreto-Lei n. 8.529 de 2 de janeiro de 1946. *Lei Orgânica do Ensino Primário*. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/publicacoes/republica>. Acesso em 13 jun 2017.
- FRANCO, Maria Amélia Santoro; LIBÂNEO, José Carlos e PIMENTA, Selma Garrido. Elementos para a Formulação de Diretrizes Curriculares para Cursos de Pedagogia. *Cadernos de Pesquisa*, v. 37, n. 130, p. 63-97, jan/abr 2007.
- SAVIANI, Dermeval. *A Pedagogia no Brasil: história e teoria*. 2ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012. (Coleção memória da educação)
- SCHELBAUER, Anaete Regina. *Ideias que não se Realizam: o debate sobre a educação do povo no Brasil de 1870 a 1914*. Maringá: EDUEM, 1998.
- TANURI, Leonor Maria. História da Formação de Professores. *Revista Brasileira de Educação*, n. 14, p. 61-88, mai/jun/jul/ago 2000.

Rosemeri Birck

Graduada em Pedagogia (1999) e Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (2002), Docente da Universidade Federal do Tocantins, campus de Miracema, Curso de Pedagogia, Doutoranda em Artes DINTER/UNESP/UFT.



MESA 09
MODERNISMO

André Repizo Marques
UNESP

O ARRANJO DE CAROLINA
CARDOSO DE MENEZES PARA
ODEON DE ERNESTO NAZARETH

Simone Garcia
UNESP

PABLO PICASSO E A
CULTURA POPULAR

Maíne Batista
UFES

CONSIDERAÇÕES DE MAURICE
MERLEAU-PONTY SOBRE A OBRA
E A UTILIZAÇÃO DA COR POR
PAUL CÉZANNE

José Paiani Spaniol
UNESP

NOTAS SOBRE O MERZBAU DE
KURT SCHWITTERS

Fernando Cidade Broggiato
UNESP

ESPELHO NO ESPELHO

O ARRANJO DE CAROLINA CARDOSO DE MENEZES PARA ODEON DE ERNESTO NAZARETH

André Repizo Marques
Instituto de Artes da Unesp – andre_repizo@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o raciocínio do pianista popular por meio da análise do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para *Odeon* de Nazareth. A partir das afirmações de Henrique Cazes (1998) acerca da história do Choro, abre-se caminho para a leitura do texto musical como um guia que represente a estrutura básica da música. Desta forma, o pianista faz acréscimos e omissões no texto original como recurso interpretativo. Conclui-se que a interpretação sob o olhar da música popular exige do músico habilidades de um arranjador.

PALAVRAS-CHAVE

Odeon. Nazareth. Piano.

ABSTRACT

This study aims to investigate the mind of the popular pianist through the analysis of the arrangement of Carolina Cardoso Menezes to Odeon by Nazareth. From the statements of Henrique Cazes (1998) about the Choro history, opens the way for reading the musical text as a guide that represents the basic structure of music. Thus, the pianist makes additions and omissions in the original text as an interpretive resource. It concludes that the interpretation from the perspective of popular music requires the skills of a musician arranger.

KEYWORDS

Odeon. Nazareth. Piano.

1. A interpretação da música de Ernesto Nazareth

A complexidade da obra de Ernesto Nazareth se deve à sua representatividade como sistematizadora dos novos gêneros urbanos do final do século XIX e início do século XX. Um ponto de reflexão acerca da interpretação da música de Nazareth é: como se executa o *swing*? O compositor francês Darius Milhaud (1892- 1974), em seu livro de memórias *Notes sans musique*, escrito durante sua missão diplomática em 1917, como secretário do poeta Paul Claudel, nos mostra exatamente essa questão. Em suas palavras:

[...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram

recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse “pequeno nada” tipicamente brasileiro (*apud* MACHADO, 2007: 107).

Apesar de essa descrição ter sido escrita há cem anos, ainda é pertinente e atual esse olhar estrangeiro a respeito da interpretação da música brasileira, sobretudo dos ritmos sincopados. O pesquisador Cacá Machado, ao comentar esse trecho, diz que “Milhaud foi direto ao ponto: a presença da síncopa na música brasileira [...] surge como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto de gêneros dançantes praticado nas três Américas” (2007: 108).

O compositor francês também cita a respiração displicente, uma pequena parada que era difícil de captar. Supomos que Milhaud não tivesse dificuldade em escutar uma síncopa, que também era presente no repertório europeu, haja a vista a descrição de sua definição na teoria da música ocidental europeia; no entanto, associa-se, nesta, ao que é irregular, ou seja, ao acento deslocado como resultado de durações mais longas colocadas em tempo fraco no lugar dos tempos fortes, contradizendo a métrica regular. Porém, na música brasileira, essa “irregularidade” seria sua principal característica, ou seja, a regra. Portanto, supomos que um dos pontos desta dificuldade descrita por Milhaud tenha sido esse paradoxo¹ da síncopa brasileira, em que a “exceção” vira “regra”. Ainda assim, não entendemos que “esse pequeno nada tipicamente brasileiro” seja apenas a identificação de uma célula rítmica recorrente nos gêneros dançantes do Rio de Janeiro.

Acreditamos que, na descrição acima, a expressão “respiração displicente”, remeta-se à maneira como era executada a síncopa, e não propriamente a sua identificação. A respiração na música torna-se mais evidente ao observarmos os instrumentos de sopro e o canto, em que o músico toma fôlego para executar a frase musical; no entanto, a respiração entre frases, ideias ou motivos musicais existe na música independentemente do instrumento. A respiração sem critério pode interromper uma ideia musical ou até mesmo mudar o sentido proposto pelo compositor na grafia musical. Desta forma, o compositor francês parece identificar na respiração “displicente”, talvez em relação à rigidez do metrônomo, mas em

¹ Para aprofundamento desta discussão, ver o primeiro capítulo de Carlos Sandroni (2001: 21).

conformidade com a intenção musical brasileira, o “amolecer” das melodias das polcas, que é uma decorrência da maneira chorosa de frasear (CAZES, 1998: 17).

Ainda nesta direção, o pesquisador Carlos Sandroni (2001) chamou essa questão em torno da síncopa como o *paradigma do tressillo*². O *tressillo* é o nome dado pelos musicólogos cubanos para os ritmos assimétricos, que, por sua vez, tem a ideia aditiva da rítmica africana que “atinge uma dada duração através da soma de unidades menores”. Ideia contrária à rítmica ocidental que se baseia na divisão de valores iguais (2001: 24-28). Na figura abaixo podemos observar o *tressillo* e sua variação.



Figura 1: a- *Tressillo*: base rítmica na adição em um ciclo de oito pulsações 3+3+2; b- variação ou subdivisão do *tressillo*; c-Variação do *tressillo* em uma divisão binária 2/4 simétrica e assimétrica (em que se evidencia o *tressillo*).

“Assim, o que era para Mário de Andrade uma ‘síncopa’ (ainda que ‘característica’), pode ser visto como um *tressillo* cujos grupos ternários são subdivididos em 1+2” (SANDRONI, 2001: 29).

Portanto, com este dado, temos outra perspectiva das interpretações rítmicas em Nazareth. Não queremos dizer que iremos ignorar suas células rítmicas de acompanhamento nem o fato das composições serem binárias, mas sim, ressaltar a característica da acentuação na quarta pulsação em um grupo de oito semicolcheias.

Ao juntarmos estas duas informações acerca da síncopa levantadas acima, a declaração de Milhaud (“uma imperceptível suspensão, uma respiração

² “A este conjunto de variantes proponho pois chamar de “paradigma do tressillo”. Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional simétrico)” (2001, p. 30).

displicente, uma pequena parada”) e o acento na quarta pulsação, começamos a vislumbrar como se dá o *swing* na música de Nazareth, que por muitas vezes nos é difícil de explicar.

Mário de Andrade resume a questão: “Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (*apud* MACHADO, 2007: 114).

A obra de Ernesto Nazareth é considerada pelo pesquisador Henrique Cazes (1998: 34) como fundamental para a linguagem do Choro. Essa afirmação abre caminho para alguns pianistas interpretarem a obra do referido compositor como Choro. Desta forma, tal texto musical pode ser compreendido sob o “princípio básico ensinado por Pixinguinha: em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998: 204). Este é um dos pontos que difere o músico popular (*planeiro*³) do erudito: a leitura do texto musical.

Tal premissa está em consonância com a afirmação de Mário de Andrade acerca da síncopa, em que a sua execução não é como está impresso (*apud* MACHADO, 2007: 114). No entanto, o músico popular expande essa ideia além da síncopa, com a possibilidade de variações na melodia e harmonia.

Neste sentido, inferimos que a representação gráfica dos elementos musicais pode ter diversas leituras, pois ao ler a partitura, o músico carrega um histórico de vivência e aprendizado musical que interfere diretamente na compreensão, interpretação e execução de um determinado texto. Especificamente na música de Nazareth, encontramos duas possibilidades de leituras: sob a perspectiva do choro e da tradição ocidental europeia.

³ “Segundo Aloysio de Alencar Pinto (1963), os *planeiros* eram os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados que, em processos de transposição, conseguiram grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas” (PINTO *apud* BLOES, 2006: 62). “Para Baptista Siqueira (1967), os *planeiros* eram verdadeiros malabaristas do teclado que eram contratados para as atividades musicais da época não relacionadas às atividades consideradas de elite, como concertos e recitais. Afirma que a palavra *planeiro* possuía, também, um sentido pejorativo e que uma das possíveis origens do nome poderia ter sido o termo “organeiro” (fabricante de órgão)” (SIQUEIRA *apud* BLOES, 2006: 62).

De maneira geral, o músico popular lê o texto musical como um guia em que a partitura representa a estrutura básica da música. Neste caso, o músico irá compreender os pontos estruturais, tanto melódicos quanto harmônicos, e irá conduzir com liberdade criativa ao variar ou não o desdobramento composicional entre esses pontos.

A liberdade criativa sob a ótica do choro está inserida dentro de uma linguagem em que há a comunicação entre seus pares dentro de um determinado contexto musical. Toda variação feita no estilo chorado está embutida em um repertório de possíveis células rítmicas, ornamentações e antecipações, entre outros recursos interpretativos. Tendo em vista que a partitura, sob esse olhar, não traz todas as informações de maneira objetiva, o músico obtém esses recursos através da escuta de intérpretes renomados, da transcrição de gravações e da oralidade. Desta maneira é possível construir um repertório de ideias musicais que dialoguem com o texto impresso e com o público no momento da *performance*.

Na análise a seguir, iremos observar como se dá a interpretação de um pianista popular, que além do *swing* da sincopa, em que não se toca exatamente como está grafado, há acréscimos e omissões no texto original.

2. Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para *Odeon*

Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999) nasceu em um ambiente propício para seu desenvolvimento musical. A pianista era filha do *pianeiro* Oswaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), conhecido como Menezes Filho, e neta de Antônio Frederico Cardoso de Menezes (1848-1915), compositor de música popular.

Em 1939, participou do Festival Ernesto Nazareth, realizado pela Associação dos Artistas Brasileiros. Este evento foi marcado pela conferência proferida por Brasília Itiberê. Mário de Andrade, que estava presente, nos deixou o seguinte relato:

É verdade também que o festival estava interessantissimamente bem composto, com as execuções dos tangos de Nazareth entregues a pianistas como Mario Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes. Além destes, havia enorme curiosidade em escutar as execuções de Henrique Vogeler, um pianista do gênero e do tempo de Ernesto Nazareth, com todas as probabilidades de conservar, portanto, as tradições do estilo. Não foi exactamente uma decepção, mas na verdade é que a senhorita

Cardoso de Menezes, que não conheceu Nazareth nem lhe guarda a tradição, mas está perfeitamente imbuída do espírito da música nacional dos nossos dias, me pareceu muito mais dentro do estilo adequado dos tangos. Foi Ella a grande nota pianística do festival, executando o “Turuna” e “Chave de Ouro” com uma graça, uma naturalidade, uma untuosidade sonora e um riqueza de acentos de deliciosíssimo caráter. Ela era a verdadeira tradição (ANDRADE, 1963: 319).

Quanto à interpretação, Andrade (1963) diz que Menezes está dentro do “estilo adequado dos tangos”, toca com “untuosidade sonora”, ou seja, um toque leve e fluido, e com “riqueza de acentos”. O pesquisado Robervaldo Linhares Rosa (2014: 208) concorda com Andrade ao dizer que o toque da referida pianista é leve, belo e com inventividade rítmica. Já Henrique Cazes (1998: 36) resume com um adjetivo “pianeira suingadíssima”.

O arranjo⁴ de Menezes para a música *Odeon* (1909), que se encontra no disco *Os Pianeiros* (1986), pode ser considerado um arranjo simples. No entanto, podemos vê-lo como o mais próximo de uma leitura à primeira vista de um pianista popular. Podemos também inferir que este exemplo talvez fosse o mais próximo da execução de um *pianeiro* que toca de “ouvido”.

A forma de *Odeon* é um rondó **AA-BB-A-CC-A**, e o arranjo segue a mesma estrutura formal. Menezes não toca da mesma maneira em todas as repetições, e desta forma, o arranjo se enquadra em **AA'-BB-A-CC'-A'**.

Entendemos a seção **A** (c. 1-16) como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 1-8) e conseqüente (c. 5-16). Diante dessa perspectiva, vemos que não há mudança alguma na música nos primeiros compassos (c. 1-4), apenas uma mudança rítmica que gera o “balanço”, ou o gingado (escrito na partitura original, Figura 2). A mão direita faz o acorde, na mesma inversão, dividido em três semicolcheias. O acento do acompanhamento na segunda colcheia de cada tempo é conservado entre duas semicolcheias pela iteração simultânea das duas notas superiores dos acordes.

⁴ Os trechos utilizados neste artigo estão disponíveis em: *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões* (MARQUES, 2017).



Figura 2: Primeiros compassos de *Odeon* (NAZARETH, 1909). Arranjo de Menezes (1986).

Observamos as primeiras mudanças significativas nos últimos compassos do antecedente (c. 5-8, Figura 3). A melodia, tocada pela mão esquerda, é dobrada pela direita. No sexto compasso, há a primeira nota omitida do arranjo e, no sétimo compasso, há o acréscimo de um contraponto na mão esquerda que faz referência direta ao início da melodia. Este contraponto é feito em pianíssimo, enquanto a melodia da mão direita é destacada até a primeira nota do compasso nove. Na partitura original, a nota Mi não aparece oitavada no primeiro tempo do compasso nove, pois há uma mudança de registro na resolução desta frase.



Figura 3: Arranjo de *Odeon* (c. 4-11). As setas indicam a melodia dobrada em uma oitava acima. O círculo mostra o motivo cromático do início da melodia usado antecipadamente como contraponto. Partitura Original de *Odeon* (c. 5-9). O círculo indica a nota que foi omitida no arranjo (c. 6).

Nos compassos 5, 6 e 7, Menezes preenche com duas semicolcheias o espaço entre a colcheia pontuada e a semicolcheia da melodia. Desta forma, a mão

direita toca a melodia oitavada com este preenchimento, completando assim o grupo de quatro semicolcheias, e a mão esquerda toca a melodia como no original. O preenchimento da síncopa (neste caso: colcheia pontuada, semicolcheia) é denominado pelo pesquisador Cacá Machado (p. 52: 2007) de *síncopa cheia*⁵.

Ao usar este procedimento, Menezes demonstra seu conhecimento acerca do estilo nazarethiano de composição. Ao fazê-lo, podemos supor que há uma citação indireta da segunda parte (c. 17- 49) da música *Tenebroso* (NAZARETH, 1913), onde encontramos o mesmo procedimento melódico (Figura 4).

A utilização desta ferramenta para preencher a melodia com semicolcheias pode ser encontrada de diversas maneiras na obra de Nazareth e de outros compositores do mesmo estilo e gênero musical, portanto esta suposição é levantada devido à semelhança entre as músicas, o que não exclui o fato deste procedimento ser usado como ferramenta interpretativa dos pianistas populares.

Tenebroso:



Arranjo de Odeon:



Figura 4: *Tenebroso* (c. 29-38, NAZARETH, 1913). Arranjo de *Odeon* (c. 4-7). Os círculos acima indicam o mesmo procedimento melódico, em que as notas a serem destacadas estão na primeira e última semicolcheia do grupo de quatro.

Menezes continua a utilizar essa mesma mudança rítmica do início da música no início da frase consequente da parte **A** (c. 9-12). Nos últimos quatro

⁵ Tal síncopa, *grosso modo*, é o conjunto de quatro semicolcheias que devido às alturas diferentes e acentos resultantes geram uma síncopa (p. 52, 2007).

compassos, a mão direita toca exatamente como no original, exceto no compasso dezesseis, no qual a segunda colcheia é tocada duas oitavas acima.

Arranjo de Odeon:

Partitura Original:

Figura 5: Arranjo de *Odeon* (c. 12-16). Partitura Original de *Odeon* (c. 13-16). Os círculos indicam as notas omitidas no arranjo, apenas o último círculo com a seta mostra a mudança de registro em duas oitavas no arranjo.

A mão esquerda (c. 13-16, Figura 5) omite a nota repetida dos graves e curiosamente omite o primeiro tempo do compasso quatorze, no qual justamente ocorre a tônica da música. Esta omissão do primeiro tempo gera um pequeno acento no segundo tempo, que é uma característica da música popular brasileira, sobretudo no choro e no samba: o acento no segundo tempo do compasso binário. Estas omissões dialogam com outros pontos cadenciais da peça em que também há omissões na mão esquerda (c. 23; Figura 6).

Assim como a seção **A**, entendemos a seção **B** como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 17-24) e consequente (c. 25-32). A numeração difere em um compasso entre o arranjo de Menezes e a partitura original. Essa diferença ocorre devido à última repetição da seção **A**, que utiliza o compasso 17 como o final da música. No arranjo, a última repetição do **A** é realizada com variação e escrita depois da seção **C**. Portanto, a numeração não se configura da mesma forma nas duas partituras.

Encontramos algumas mudanças na seção **B**. No início, a apojetura do compasso 17 é feita com a omissão da nota Ré# e de semelhante modo nos compassos 19 e 25. As notas da mão direita são exatamente iguais em ambas às partituras, muda-se em alguns momentos a acentuação, que é perceptível ao

ouvirmos a execução de Menezes. Já na mão esquerda, há a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical (c. 21-24; Figura 6). Para tanto, Menezes não toca o acompanhamento rítmico-harmônico da partitura original. Nos compassos 24-25, ressaltamos a criação da pianista, onde há uma linha contrapontística na mão esquerda que faz referência ao violão de sete cordas.

Notamos um procedimento típico do pianista popular, a melodia oitavada na nota mais grave e mais aguda com harmonia preenchendo este espaço. Na seção **A**, Menezes utilizou essa ferramenta nos compassos 5, 6 e 7 (Figura 4), e na seção **B** vemos uma referência a este procedimento (c. 18-19) ao utilizar a oitava em detrimento do contraponto feito por Nazareth.

Arranjo:

Original:

Figura 6: Arranjo de *Odeon* (c. 17-25). Partitura Original de *Odeon* (c. 17-28). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

No arranjo, o início da frase consequente (c. 25-28) é igual ao início do antecedente (c. 17-20). Nos compassos 29-32, observamos o mesmo procedimento

utilizado nos últimos compassos do antecedente (c. 21-24), em que ocorre a acentuação de outra linha melódica na mão esquerda, que na partitura original, está embutida na estrutura harmônica vertical (Figura 7).

Arranjo:



Original



Figura 7: Arranjo de *Odeon* (c. 26-34). Partitura Original de *Odeon* (c. 29-36). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

Destacamos a maneira como a pianista cria interesse no ouvinte (que já conhece a peça) ao fazer pequenas modificações, como estas frases acentuadas da mão esquerda (c. 21-24, Figura 6; 29-32, Figura 7) que no original, ficam embutidas na harmonia. A expectativa do ouvinte é surpreendida com a novidade (c. 21-24), e cria interesse com variação da frase (c. 29-32) em sua reincidência. Estas frases dão unidade e coerência ao arranjo, pois fazem alusão ao fraseado do violão, assim como o tema da seção **A**.

A seção **C** não apresenta grandes diferenças em relação ao original. Assim como na seção **B**, a mão direita não sofre alterações, apenas uma nota é omitida no compasso 52 (Figura 9). A mão esquerda começa com algumas mudanças (Figura 8). Ressaltamos a pequena variação no compasso 39, onde a pianista constrói

pequenos motivos arpejados na região grave do piano, assim como o violão na roda de choro.

Arranjo:



Original:



Figura 8: Arranjo de *Odeon* (c. 35-42). Partitura Original de *Odeon* (c. 37-40). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Os fortísimos tocados em oitava na mão esquerda são substituídos por acordes arpejados (c. 36-37; 40-41). Um arpejo substitui o acorde quebrado c. 39.

Assim como na seção **B**, também encontramos a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical na seção **C** (c. 44-50; Figura 9). Menezes em seu arranjo omite o baixo pedal em Si do final deste trecho (partitura original; c. 50-52). Ressaltamos a harmonia do compasso 50 do arranjo, que em decorrência deste novo fraseado da mão esquerda, ao invés do acorde de Fá sustenido com sétima em cima do baixo pedal em Si, o som resultante ainda é de função Dominante da Dominante (no contexto de Mi maior), porém, com a terça omitida e a quinta diminuta no baixo. Embora os acordes possam ser descritos sob a perspectiva de mera melodia acompanhada, com características eminentemente rítmicas, neste trecho (c. 50 do arranjo; Figura 9), a harmonia aparece como resultado da direção melódica cuja riqueza consiste no tratamento dado às progressões harmônicas e condução vocal.

Arranjo:

Original:

Figura 9: Arranjo de *Odeon* (c. 43-54). Partitura Original de *Odeon* (c. 45-55). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Segundo tempo do c. 50 há mudança de harmonia em favor do fraseado da mão esquerda. Omissão da cabeça do segundo tempo (c. 52).

Menezes não repete da mesma maneira a última seção **A**. Em dois momentos, a pianista insere um caráter contrastante na peça. São duas frases cantadas, uma com a melodia oitavada com acordes na colcheia, e a outra um contraponto na mão direita (c. 63-66; Figura 10). Neste trecho, também observamos como a pianista cria interesse no ouvinte ao fazer modificações significativas sem comprometer a identidade da peça.

The image displays two musical staves for the piece 'Odeon'. The top staff is labeled 'Arranjo:' and the bottom 'Original:'. The arrangement includes a 'Nova linha melódica' (new melodic line) in the right hand. Circles highlight specific changes in the arrangement, particularly in the left hand accompaniment and the new melodic line.

Figura 10: Arranjo de *Odeon* (c. 59-69). Partitura Original de *Odeon* (c. 5-12). Os círculos indicam os locais onde Menezes fez mudanças significativas. Criação de linha melódica em contraponto com o baixo (c. 63-66).

A partir desta análise do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para a música *Odeon* (1909), constatamos que houve apuro técnico, pois o toque e o balanço dado à música são de uma dificuldade estilística, e não mecânica. Quanto aos acréscimos e omissões, Menezes demonstrou conhecimento acerca da obra de Nazareth ao fazer uma provável citação indireta da música *Tenebroso* (1913), e mostrou ciência do campo estilístico em que a obra está inserida. Nas seções **B** e **C**, observamos a unidade do arranjo nas frases criativas ou retiradas da harmonia já existente da mão esquerda, que faz alusão ao fraseado do violão assim como o tema da seção **A**.

Este caso é um exemplo de como a interpretação de um texto musical por um pianista popular (*pianeiro*) pode resultar em um arranjo. Observamos a ideia de projeção dos grupos de choro ao piano ao vermos o valor criativo dado ao fraseado da mão esquerda, que remete ao violão de sete cordas e à rítmica do cavaco, que por sua vez se apresenta por meio das semicolcheias do acompanhamento da mão direita logo no início do arranjo.

REFERÊNCIAS

- Livro

ANRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- Dissertações

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: Dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP. São Paulo, 2006.

MARQUES, André Repizo. *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP. São Paulo, 2017.

- Partitura publicada

NAZARETH, Ernesto. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Odeon (1909).

_____. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Tenebroso (1913).

- Gravação em CD

OS PIANEIROS. Odeon Faixa 1. Ernesto Nazareth (Compositor). Carolina Cardoso de Menezes (Arranjadora). Carolina Cardoso de Menezes (Intérprete, piano). Grav. FENAB, 1986. Long Play.

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 Prof^a. Dr^a. Graziela Bortz.

PABLO PICASSO E A CULTURA POPULAR

Simone Garcia
Mestranda em Artes pelo Instituto de Arte-UNESP - simonecristinag@gmail.com

RESUMO

Os artistas modernistas romperam com o passado artístico, com os cânones clássicos, através da proposta de construir uma identidade cultural e uma arte verdadeiramente autêntica. Eles encontraram na arte popular, no folclore e nas produções africanas, oceânicas e americanas, as referências pictóricas e ideológicas para a renovação artística e cultural européia. Picasso no início do século XX participou desse movimento e rompeu com o passado clássico inaugurando o Cubismo junto de Braque. Sua obra dialoga com a sua cultura hispânica, mediterrânea e o repertório popular. Para o artista, todo tipo de material e toda linguagem artística era válida para a criação, porque defendeu e produziu através da poética da experimentação. O artigo apresentará esse caminho de diálogo do Picasso com o repertório popular.

PALAVRAS – CHAVES

Modernismo. Pablo Picasso. Arte Popular.

ABSTRACT

Modernist artists have broken with the artistic past, with the classical canons, through the proposal to build a cultural identity and a truly authentic art. They found in pictorial and ideological references to European artistic and cultural renewal in folk art, folklore, and African, oceanic and American productions. Picasso at the beginning of the twentieth century participated in this movement and broke with the classic past inaugurating Cubism with Braque. His work interacts with his Hispanic, Mediterranean and popular repertoire. For the artist, all kinds of material and all artistic language were valid for creation, because he defended and produced through the poetics of experimentation. The article will present this path of dialogue of Picasso with the popular repertoire.

KEYWORDS

Modernism. Pablo Picasso. Popular art

A relação do artista com a cultura popular é mais íntima do que se parece, o seu trabalho artístico é um resultado da união de uma tradição erudita e clássica com o repertório popular. Picasso sempre valorizou a sua origem e dela fez suas referências e motivos artísticos. A capacidade que teve em conciliar as linguagens, estilos e fontes de pesquisas o tornou um artista único, sem preconceitos, porque tudo poderia virar um tema para as suas criações.

Muitos artistas antecessores de Picasso se interessaram pelo repertório popular, influenciando-o e facilitando-o abrindo as portas do seu caminho artístico. Em 1840, o pintor Coubert foi incompreendido até um certo ponto por causa do seu interesse nas questões sociais. Um pioneiro comprometido que pintou a realidade pura e nua,

se afastou do idealismo acadêmico e sofreu fortes críticas e julgamentos. O início de Picasso de uma certa forma foi facilitada, porque o ambiente estava mais permissivo, permitindo-o dialogar entre o acadêmico e o popular. Durante a sua formação, em La Coruña em 1891 na sua casa, produzia diversos desenhos expressivos e autorais fugindo das normas rígidas impostas pela Academia, o Instituto da Guarda.

O artista viveu no século das transformações as quais acompanhou nas pelas revoluções das vanguardas artísticas. Após o conhecimento de outras civilizações e das suas produções artísticas, houve uma supervalorização da cultura e dos folclores não só europeus, mas de toda as culturas oceânicas, africanas e americanas. Um exemplo foram os objetos expostos do folclore e das tradições populares, inseridos nos museus por George-Henri Rivière no final dos anos 30, o qual Picasso frequentou e estudou. Nesse ano, o artista já era conhecido por sua pesquisa da cultura popular e um renovador de “canônes”, como já citado. De acordo com Delpeaux, o artista acompanhou as mudanças do século XX, a construção de uma nova identidade cultural, menos hierárquica e unívoca, mais miscigenada, como muitas tendências no mundo da arte, que foram construídas por Picasso ao longo de sua prolífica obra¹.

Nas obras picassianas vê-se uma valorização e a presença das raízes hispânicas. Desde a sua formação, juventude até os anos consolidados, Picasso remeteu à sua cultura referindo-se à cultura espanhola e suas crenças. Principalmente quando decide morar em Paris, segundo Delpeaux (2016, p. 4) era a forma que encontrou para reforçar a sua identidade e uma espécie de manifestação, “até as suas cartas, como a destinada para Braque em 1912, ele assinou como: ‘Picasso, pintor espanhol’.”

Desde sempre Picasso expôs as suas raízes em suas obras, como no quadro *Parodie d'ex voto, la vierge apparaissant à Miquel Utrillo accidenté*, de 1901. O artista cria uma releitura do quadro *Ex-Voto*, de autor anônimo², para representar o

¹ Texto original: *Le folklore, les traditions populaires entrent au musée dès la fin des années 1930 sous l'impulsion de George-Henri Rivière, que Picasso fréquente. L'artiste est donc, par la popularité de son oeuvre, un instigateur comme un fin observateur de cette profonde mutation. Au XX siècle, l'identité culturelle est devenue moins univoque et hiérarchisée, plus mélangée, autant de tendances qui caractérisent l'univers artistique construit par Picasso au fil de son oeuvre prolifique.* (DELPEUX, Sophie, 2016, p. 3).

² O quadro *Ex-voto*, está no MuCEM (Museu da Cultura Mediterrânea de Marseille), no Sul da França e não possui autoria, é de 1847 e mede 37,5 x 30 cm.

acidente de carro de Miquel, envolvendo a aparição da Virgem, do ex-voto (devoção, voto religioso, promessa) com uma iconografia utilizada que respeita o padrão dos modelos catalães.



Figura 1 – Da esquerda para a direita: Ex-voto, autor anônimo, 37,5 x 30 cm, 1847, Marseille, MuCEM. Parodie d'ex voto, la vierge apparaissant à Miquel Utrillo accidenté, Pablo Picasso, 56,6 x 40,8 cm, 1901, Barcelona, Museu Picasso. Fonte: Picasso et les arts et traditions populaires, p. 4, 2016.

Desde a década de 1910, Picasso com razões específicas retratou a sua cultura com sinais de pertencimento. O que ficou mais visível quando visitou a cidade francesa Ceret em 1911, um lugar que depois veio a ser um refúgio não apenas a ele, também à Matisse, Braque, Soutine e Marc Chagall. Em pouco tempo, a cidade tornou-se um importante centro artístico e Ceret ficou conhecida como a “Meca dos Cubistas”. Picasso a conheceu através do convite do artista Manolo Hugué e chegou a morar principalmente durante o inverno francês. Por ficar próxima à Espanha e possuir o clima e outras especificidades que lembravam Málaga, Picasso sentiu retornar à cidade natal.

Dessa forma a cidade oferecia todas as circunstâncias favoráveis para o seu desenvolvimento criativo, em suas estadias, conseguiu renovar a sua poética e é conhecido o fato de as primeiras *collages*, surgirem nesse período e tornarem uma proposta artística expressiva. A cidade Ceret, forneceu muito repertório ao Picasso para criar os seus temas espanhóis, em suas obras há a presença de objetos,

símbolos e instrumentos musicais como os chapéus, enfeites de cabelo andaluz, a *tenora* catalã (instrumento de sopro semelhante ao clarinete), bandolim ou o violão, instrumento mais conhecido e até mais explorado pelo artista. Essas referências são tão significativas que Gertrude Stein vai usar para justificar a qualidade do cubismo espanhol. De acordo com o historiador de arte Lewis Kachur (1993), Picasso renovou, reviveu, destacou a arte popular, usando-a como base e vocabulário para as suas criações.

Um ótimo exemplo são as suas criações, feitas em uma forma particular e obsessiva da *guitarra* (violão), um instrumento muito presente na música espanhola e é inseparável do imaginário coletivo desse país. O objeto musical foi construído na cidade Améria por Antonio de Torres (1817-1892), que é considerado o pai do violão clássico moderno. Nas suas criações e representações do violão espanhol (*guitarra*), Picasso desenvolveu tanto no desenho, nas *collages*, nas pinturas e nos volumes com as *assemblages*. E para identificar a sua origem, em algumas *assemblages*, como na *Guitare* de 1912 (Musée Picasso-Paris), escreve o nome *Lopez*, um luthier de Madrid³. Nessas construções, Picasso presta uma homenagem aos artesãos e seus ofícios, mesclando a arte e o artesanato valorizando-o.

Não somente os instrumentos musicais foram representados por Picasso, a música popular também foi inserida como um elemento importante nas composições cubistas. Usou partituras e canções em sua obras, presentes nos títulos e nas plásticas visuais, como é o caso de *Ma Jolie* (Minha linda) de 1913 que remete a música de Harry Fragdon, com o mesmo nome. Também é a representação da atmosfera dos cafés e da boêmia frequentados por Picasso, o seu trabalho artístico dialogava com o público popular e resta uma hipótese se o artista desejava dialogar com o público leigo. A proposta das vanguardas como se sabe foi essa busca e a quebra dos cânones clássicos, portanto é provável que Picasso utilizou suas raízes não só para reforçar a sua identidade, mas também para “levar a arte” para uma outra parcela da sociedade, assim como a mesma estaria presente em sua obra.

Desenvolvendo esta hipótese, um outro artista que realizou alguns trabalhos com Picasso no balé, foi Erik Satie, que incorporou em suas composições cantos populares, de ninar e a Marselhesa (hino francês), por exemplo. A partir da teoria do

³ Luthier são casas de restauração, oficinas para concertos e vendas de guitarras. Informação no texto original: [...] “il le restitue en volume au gré de ses assemblages et va même jusqu’ à inscrire le nom d’un luthier de Madrid, “Lopez”, sur le fond de caisse d’une guitare dessinée à l’encre (*Guitare*, 1912, Musée Picasso-Paris).” (DELPEUX, Sophie, 2016, p. 4).

musicólogo e compositor Giordano Ferrari, esses artistas e apropriaram dos registros populares, nomeados por ele de “*patrimônio coletivo*”⁴, para atingir e cativar o público, comunicando com o mesmo. Para ele se não cativasse a população, o que foi criado não seria música. Será possível transpor essa teoria para o trabalho de Picasso? O artista desejou retratar as referências populares para abrir as portas para o público leigo em arte? Analisando a sua trajetória é possível que a teoria esteja correta, porque em muitos quadros, esculturas e as cerâmicas, possuem uma iconografia popular de fácil compreensão. Dentre vários, em *Portrait de Paule de Lazerme en Catalane* (Retrato de Paula de Lazerme em Cataluña) de 1901, o vestuário hispânico e tradicional produz experiências de leitura e apreciação a partir de um motivo identificável.



Figura 2 – Portrait de Paule de Lazerme en Catalane, Pablo Picasso, 63 x 46 cm, 1901, Perpignan, Musée des Beaux-Arts Hyacinthe-Rigaud. Fonte: Picasso et les arts et traditions populaires, p. 6, 2016.

A tourada, sem dúvidas está entre as tradições exploradas por Picasso. Usada para simbolizar o próprio evento, o mito, a sua origem, a força, a virilidade, o ego, padrões que refletem a cultura ibérica. Em seu exílio em Paris, manter suas raízes hispânicas era muito importante ao artista, por isso que há, até uma certa obsessão em representar sua identidade, a qual o permitiu criar sua própria “mitologia”. Touros

⁴ Texto original: *Pour le musicologue Giordano Ferrari, le compositeur ne s'intéresse pas uniquement à ces incontournables du registre populaire par goût ou pour les valoriser: ils sont pour lui un "patrimoine collectif", à même "de captiver un public non mélomane". Transposer cette hypothèse à la peinture audacieuse que Picasso pratique alors semble une piste stimulante: la référence au populaire serait-elle une manière d'ouvrir l'art à un public non spécialisé?* (DELPEUX, Sophie, 2016, p. 6).

e cavalos, capas e lanças cruzadas e mantilhas, as arenas, a festividade, forneceram um vocabulário pictórico distinto, marcante e rico em representações.

Para Picasso, a iconografia das touradas foi usada para representar diversas mensagens e situações: morte e vida, o sexo, a coragem, a força, o ser humano e o monstro desumano. Precisa-se transportar o olhar para uma época em que a tourada para o espanhol era como ir a um ritual litúrgico, que através da agressividade e da morte, apresenta a fragilidade humana diante da tragédia da vida, como em um funeral as mulheres usavam mantilha.



Figura 3 – Le Banderillero, Pablo Picasso, 53,5 x 66,3 cm, linogravura, 1959, Londres, Frederick Mulder Ltd. Fonte: Picasso et les arts et traditions populaires, p. 11, 2016.

O touro foi um animal ricamente explorado por Picasso, principalmente após as suas idas à caverna de Lascaux. Para ele, ao ver e estudar as pinturas nas paredes dessa caverna, afirmou que tudo já tinha sido feito e estava lá. Realmente são pinturas magistralmente estilizadas immortalizando passagens e civilizações. Esse animal ora representado pela sua agressividade, imortalidade, brutalidade, como na própria figura mitológica do Minotauro: em vez de personificar um conceito abstrato, como é a tradição da pintura, o artista transforma seu próprio rosto no do animal, para tornar-se o Minotauro.

Durante a década de 1930, seus contatos com o surrealismo permitiu alargar a sua abordagem, misturando a mitologia com a sua vida amorosa, Picasso produziu a *Minotauromaquia*. Nas gravuras há acentos psicanalíticos, que opera um conjunto de elementos aprendidos pelo classicismo goyesque, onde domina a escuridão no desenho de um erotismo poderoso e dominador. A mulher, o desejo que o inspira uma sensualidade carregada por um desejo sexual transgressivo, uma animalidade de fusão e de confronto. As

questões e os códigos picassianos movem da mitologia às lutas internas do homem⁵. (AVERTY, 2016, p. 10, tradução da autora).

A pintura *Guernica* (1937) é um outro momento em que Picasso representa suas expressões através da figura taurina e também da simbologia das touradas (sol e sombra). Para ele, a luta do homem com o animal, que muitas vezes segue até a morte nas touradas, é a sua visão de mundo. A obra de arte pode ser utilizada como uma arma contra o inimigo, tendo a humanidade em uma arena. E em *Guernica*, o terror do massacre é retratado através da simbolização do touro indiferente, do cavalo em sofrimento, o choro e o desespero evocando o terror que os civis passaram com o bombardeio: símbolos usados para expressar a barbárie do bombardeio liderado por Franco na pequena cidade basca.

Após esse trabalho, a tauromaquia foi utilizada em demasia, embora sempre onipresente, foi usada como expressão dos seus impulsos artísticos. Foi uma forma de não apenas retratar a identidade de um povo, mas de vivenciar os seus valores políticos e sociais. Quando morou em Vallauris, realizou os festivais das touradas, já que não poderia retornar à Espanha devido o exílio e muitas cerâmicas com esse tema.

O mundo do circo foi um outro tema explorado demasiadamente por Picasso, mas não é o encantamento do espetáculo que é pintado, mas o contrário, o mundo boêmio, festivo das noites em Montmartre. No início quando se estabeleceu em Paris em 1904, perto de Bateau Lavoir, havia o circo Medrano. Picasso o frequentou assiduamente durante dois anos, desenhando, pintando e estudando os palhaços, malabaristas, domadores, mágicos e treinadores. Não foi o único a se interessar pela magia circense, outros artistas já o fizeram e influenciaram na poética picassiana: Degas, Lautrec e Seurat – talvez os primeiros a tratar a cultura popular com importância sem o rigor acadêmico, antecedendo o modernismo. Também Apollinaire, Max Jacob, Braque e Cocteau se interessaram pelo tema.

⁵ Texto original: “*Au cours des années 1930, ses accointances avec le milieu surréaliste lui permettent d’élargir son approche de la mythologie en y mêlant des références à sa vie amoureuse, et Picasso produit la Minotaure. Dans cette gravure aux accents psychanalytiques, il opère un savant assemblage où le classicisme goyesque et ténébreux de son dessin sert un érotisme puissant et dominateur. La femme, le désir qu’elle lui inspire, la sensualité qu’elle véhicule apportent à son trait une charge sexuelle transgressive, une animalité fusionnelle et conflictuelle. Les enjeux et les codes picassiens se déplacent de la mythologie aux combats intérieurs de l’homme.*” (AVERTY, 2016, p. 10).

O arlequim foi o personagem escolhido para expressar seus sentimentos através da fase azul e na rosa um pouco mais leve. A figura escolhida e o próprio circo serviram para retratar um povo periférico, esquecido e às margens da sociedade. Uma contradição entre a imagem transmitida de alegria e fantasia com a realidade melancólica e vazia. À maneira de Ingres, pintou o retrato do seu filho Paul vestido como arlequim em 1924, homenageando o personagem da *Comédia dell Art*, e anos mais tarde, os saltimbancos serão desconstruídos graficamente.

Em 1917 a convite de Jean Cocteau, criou os cenários e figurinos para o ballet *Parade*. A referência do mundo do circo esteve como nunca, presente e viva, através do estilo cubista. Mais do que isso, o simbolismo foi ao mesmo tempo lúdico e radical, para criticar a sociedade moderna, como resultado foram vaias de um público perplexo e escandalizado. O que não impediu Picasso em se aventurar com Diaghilev em outros espetáculos como *Le Tricorne* em 1919 e *Pulcinella* em 1920.

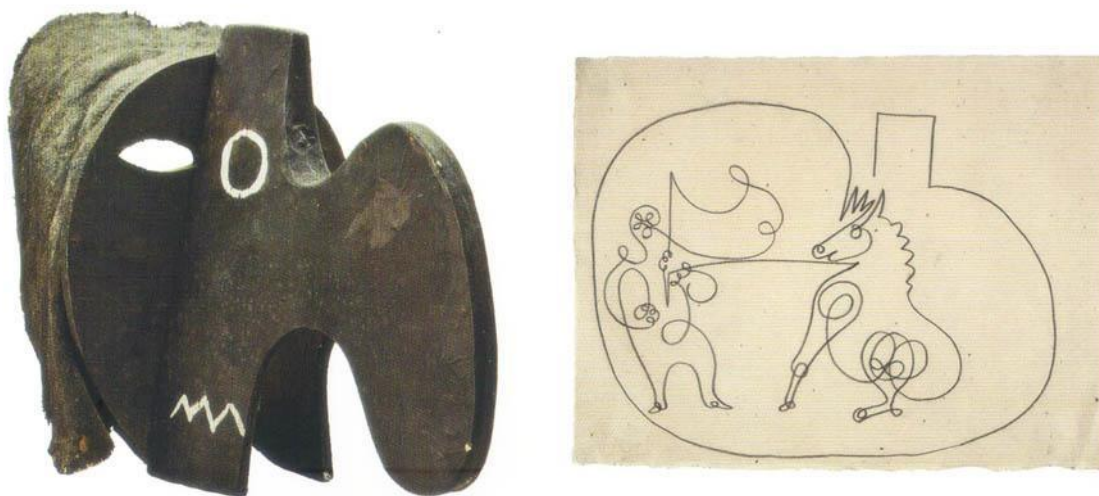


Figura 4 – da esquerda para a direita: Máscara de Pulcinella, Pablo Picasso, 17 x 14,5 x 21,5 cm, 1920, Paris. E Cheval et son Dresseur Jongleur, 1920, crayon em papel, 21,5 x 27,3 cm, Paris. Ambos estão no Musée Picasso-Paris. Fonte: Picasso et les arts et traditions populaires, p. 14 e 16, 2016.

Até o fim da sua vida Picasso pintou o tema do circo, explorando os personagens como um material pictórico até o limite de suas possibilidades. Em seu último auto-retrato, *O jovem pintor* de 1972, a morte é a regente da estética, uma última comparação à vida dos circenses. Estranhamente, escreve Averty (2016, p.17,

tradução da autora) “o circo Medrano não sobreviveu, foi destruído em 1973, o mesmo ano da morte de Picasso.”⁶

As pombas foram outro tema explorado e este tece a relação do artista com a sua intimidade e a universalidade. Seu pai Don José Ruiz y Blasco já nutria a paixão pelas aves, desenhava e as pintava em seus quadros. Essa influência esteve na vida e na formação artística de Picasso e igualmente ao seu pai, se apaixonou pelas pombas de tal forma que construiu um pombal em 1950, quando morou na Villa *La Californie*, em Cannes, o que será objeto de várias composições, como o *Le Perchoir*, (O Pombal, 1960) e de várias esculturas em cerâmicas como o *Oiseau* (Pássaro, 1953).

Após o seu engajamento político através da filiação socialista e dos quadros *Guernica* (1937) e *Massacre na Coréia* (1951), Picasso ganhou um status de artista ativista e suas pombas ganharam a simbologia da paz em um mundo conflituoso. Em 1949, produziu uma série de litografias para ilustrar o livro *Poèmes et Lithographies*, que seria publicado em 1954 pela Galeria Louise Leiris. Dessas ilustrações, a de uma pomba, foi escolhida por Aragon para ser o símbolo do Movimento Mundial dos Partidários da Paz de 1955. Essa representação, *Colombe de la paix avec un rameau*, (Pomba da paz com um ramo, 1950) percorreu o mundo inteiro e está presente até os dias de hoje, sendo reutilizado por muitas organizações.



Figura 5 – A primeira pomba da paz, Pablo Picasso, escolhida como símbolo da Primeira Conferência Internacional da Paz em Paris em 1949. Fonte: <<http://www.arteeblog.com/2014/03/pablo-picasso-hoje-e-dia-de-arte-no.html>> Acesso, 20/5/17.

No final do século XIX os artistas encontraram na arte popular e “primitiva” o repertório autêntico para as suas criações. Acreditavam que suas formas e concepções não haviam sido corrompidas pelas transformações sociais. A

⁶ Texro original: “*Étrangement, le cirque Medrano ne lui survivra pas, détruit en 1973, l’année même de sa disparition.*” (AVERTY, 2016, p.17).

espontaneidade fez com que suas peças artísticas carregassem uma autenticidade e uma liberdade poética, perdidos com o academicismo e seus valores clássicos.

Nesse contexto, no século XX iniciou as pesquisas sobre a infância e o brinquedo. Sabe-se que a infância e a maternidade são temas presentes nas obras picassianas, o artista valorizava a sua relação com os filhos, suas mulheres que tanto o inspiraram. Dialogando com as propostas modernistas, a arte da criança também é original, livre e espontânea, por isso foi um tema desenvolvido por Picasso. Há muitas produções lúdicas remetendo aos brinquedos de seus filhos a qual o artista caracterizou-os através de formas libertárias, provindas claro, das suas influências já citadas.



Figura 6 – Oiseau, Pablo Picasso, 24 x 12 cm, coleção particular. Fonte: Picasso et les arts et traditions populaires, p. 21, 2016.

Baudelaire em 1853, em seu texto *Moralidade do brinquedo*, descreve que o objeto incentiva o despertar artístico da criança, ao brincar e manipular o brinquedo a criança tem a sua primeira realização criativa e se não a ter, será no futuro um adulto desiludido: as crianças são como um protótipo de pintor e um gênio de um poeta⁷. Essa linha de pensamento incentivou outros pesquisadores a estudarem a

⁷ Fonte e texto original: Dans son célèbre texte *Morale du joujou* (1853), le poète associait enfant et artiste, en même temps qu'il faisait du jouet la première oeuvre: "Le joujou, est la première initiation de l'enfance à l'art, ou plutôt c'en est la première réalisation, et l'âge mûr venu, les réalisations

infância e a criança. As novas teorias provavelmente chegou em Picasso e o artista as utilizou através do lúdico presente em algumas de suas obras.

O artista é conhecido por seu engajamento político e outras particularidades, como o seu humor e a ludicidade, como no quadro *Fillette au cerceau*, de 1919. A criança com o seu brinquedo está muito presente em suas obras, como uma forma de retratar as fantasias infantis, que são as personificações da verdadeira criação. Também criou brinquedos para os seus filhos, para esses vivenciarem a sua infância na totalidade e não tornarem adultos incompletos: “Autant de manières de conserver d’un seul tenant *“le désir, la délibération et l’action”* (Baudelaire) et de ne pas se perdre, comme les adultes, dans la seule et stérile délibération.” (DELPEUX, 2016, p. 21).

A cerâmica foi uma linguagem popular que atraiu a curiosidade de Picasso em 1946, quando o mesmo estava no sul da França. Pode até afirmar que foi uma maneira de conciliar os dois objetivos da sua plasticidade: popular e clássico – através da metamorfose inerente da cerâmica, o artista alcançou esse objetivo, mesclando os dois tipos de arte.

Picasso ficou atraído pelas possibilidades que a linguagem oferecia e pela transformação que a matéria sofria através do fogo: era a união dos quatro elementos e a argila, um material tão perecível, se tornava em uma peça para a eternidade. É importante deixar claro que essa metamorfose o atraiu e por ser popular, a cerâmica poderia ser uma maneira de divulgar o seu trabalho e fazê-lo chegar às camadas populares. Como uma frase escrita por Picasso, em uma carta para André Malraux, justificando a dedicação à cerâmica: “*Eu fiz pratos, lhes disseram? Sim muito bem... Nós podemos comer neles*”. (CAMÉO, 2013, p. 13).

A cerâmica pode ser considerada uma das manifestações mais antigas da humanidade, por isso Picasso viu nela a essência da própria história. Explorou o volume, a linha e as cores, afastou do trivial para transcender a própria técnica e a materialidade do barro. Reviveu de uma certa maneira, a memória das suas origens na Espanha. Com a apropriação das técnicas tradicionais, Picasso conseguiu transgredir as regras. De acordo com Gaudichon e Matamoros (2013, p. 19), criou sua própria poética, a da ruptura, que foi nomeada por George Ramié (1987) como a menos ortodoxa na cerâmica: “Os meios que emprega não são ortodoxos. Um oleiro

perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance”. (DELPEUX, 2016).

que trabalhasse como ele não conseguiria encontrar trabalho". De sua parte, Antonio Morais Comin (1998) a classifica como a poética da metamorfose com uma estética da transformação.

A cerâmica foi mais um meio de expressão e exploração das suas técnicas plásticas, que após o cubismo nunca foram convencionais e nem padronizadas. Transitou entre as referências da cerâmica tradicional e a moderna, através das suas pesquisas anteriores e da sua própria poética. Inspirou na cerâmica hispânica medieval e mourisca, se apropriando dos azulejos *socarrats* da Valência antiga. Como também da cultura mediterrânea e clássica presentes na sua própria identidade. Reinterpretou mitos e formas utilitárias transformando-as em máscaras teatrais da Grécia Antiga ou em um inseto ou em uma tânagra. Também em vasos antigos (torneados por Jules Agard) ou modernos (criados por Picasso), emergem as figuras de faunos, centauros, as corujas de Athena entre outros símbolos, remetendo às ilustrações mediterrâneas, utilizando as cores chapadas e sólidas dos contrastes de vermelho e preto.



Figura 7 – Rosto de mulher na no verso e rosto de homem no interior, Pablo Picasso, caçarolas em terracota em máscaras, pintada com engobes, 32,5 x 7,5 cm D. 22 cm, 1950, coleção particular.

Fonte: Picasso céramiste et la Méditerranée, p. 108, 2013.

Picasso produziu muitas modelagens, além das esculturas, as quais hoje estão valorizadas no mercado de arte. Tardiamente devido à grande valorização das pinturas, um ato normal quando analisamos o comércio de arte do século XX. O que interessa são as *assemblages*, porque dialogam com o artesanato popular. A *assemblage* é um termo criado por Jean Dubuffet em 1953, para classificar uma

produção artística que consiste na agregação de objetos, na montagem de vários para se tornar um único, são objetos naturais, comuns, fabricados e originalmente não se destinam às artes.

A partir da exposição de *Guitare* (1912), Picasso explorou a tridimensionalidade em diversos materiais, colagens questionando a natureza da escultura e da realidade. Modelar através da *assemblage*, foi quebrar com as regras tradicionais da escultura, não apenas no termo do gesto artístico, mas na questão da materialidade por se aproximar do artesanato, tratar qualquer material com igual importância no princípio da criação.

Nas próximas obras vê-se um jogo de associações visuais integrando nelas, objetos reais e inusitados, revolucionando a modelagem. Como é possível analisar em *Le Verre d'absinthe* (O vaso de absinto, 1914) com a sua colher ou em *Bouteille d'anis del Mono et compotier* (Garrafa de Anis do Mono e Fruteira, 1915) com a sua bacia. Mais adiante, seguindo o seu impulso criativo, Picasso integra os objetos, mas os transforma totalmente, mas é a partir deles que cria a forma total da escultura. Em *La Guenon, et son petit* (A macaca e seu filhote, 1951), partiu do carrinho de bebê do seu filho Claude, em *Petite Fille sautant à la corde* (Menina pulando corda, 1950) usou uma cesta para fazer o seu busto e ainda na *Tête de taureau* (Cabeça do touro, 1942) em sua simplicidade formal, é construída pelo banco e guidão de bicicleta. O objeto real deixou de existir, ganhou uma nova representação, através da liberdade no manuseio, Picasso usou a imaginação para transformar qualquer coisa de acordo com a sua vontade criativa.

A relação de Picasso com o repertório popular é muito aparente e presente, não há como negar. Despreconceituoso, o artista via possibilidades de criação em qualquer tipo de material, estilo ou linguagem. Para ele a produção e o processo criativo possuíam tanta importância quanto o resultado da obra. Não desejou estar em um movimento específico ou ter apenas um estilo. Dessa forma podemos concluir, que rompeu com as estéticas acadêmicas ao trazer as técnicas artesanais e materiais comuns para a sua prática criativa.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Julio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 474- 475.

_____. *A Arte Moderna Na Europa: De Hogarth A Picasso*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

AVERTY, Christophe. La Céramique dans tous ses états. (revista). *MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires*. Paris, Connaissance des Arts, nº 707, 3º bimestre, 2016.

COMIN, Antonio M. (1998). *O Modelado Picassiano: rupturas e transformações* (Dissertação de mestrado). FAAC/Unesp, Bauru, SP, Brasil.

GAUDICHON, Bruno; MATAMOROS Joséphine. *Picasso céramiste et la Méditerranée*. (catálogo, Centre d'art d'Aubagne 2013 et Sèvre – Cité de la céramique, 2014). Gallimard et Succession Picasso, França: 2013.

GAUDICHON Bruno . *Picasso et la Céramique*. Gallimard, França: 1946.

DALGLISH, Lalada. *As Noivas da Seca – A Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LE BIHAN, Olivier. *Céramique d'Artiste: Derain, Matisse, Miró, Picasso...* (catálogo Musée d'art moderne de Troyes – 10/7 a 2/12/12). Milão: Silvana Editoriale: 2012. p. 269, 270, 291, 292.

FAGUNDES, Carlos E. Uchôa Jr. *O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade*. São Paulo: Editora 34, 1996.

KACHUR, Lewis. Popular Music and Collage Cubism - 1911-12, (revista). *The Burlington Magazine* 135, 1993. p. 252-260.

MALDONADO, Guitemie. Expérimentations Techniques. (revista). *MUCEM - Picasso et les arts traditions populaires*. Paris, Connaissance des Arts, nº 707, 3º bimestre, 2016.

DELPEAUX, Sophie. (2016). Les Racines Hispaniques. *MUCEM - Picasso et les arts et traditions populaires* (707). Paris: Connaissance des Arts.

PELLARD, Sandra Bernadretti; GAUDICHON, Bruno; MATAMOROS Joséphine. *La terre est si lumineuse: Chagall et la céramique*. (catálogo, Musée Magnelli, Vallauris). Gallimard et Adagp pour les oeuvres de Marc Chagall, França: 2007. p.10-13

RAMIÉ, G. *Picasso: Cerámicas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1969.

_____. *Cerâmica de Picasso*. Barcelona: Publicações Europa, 1987.

Simone Garcia

Mestranda da prof. Doutora Lalada DalGLISH em processos e procedimentos pelo Instituto de Artes – UNESP. Especialista em Linguagens das Artes pelo Centro Universitário Maria Antonia – USP, graduada em Desenho Industrial pelo Mackenzie, licenciada em Artes pela Belas Artes, é arte educadora na SME-SP desde 2010. Suas pesquisas caminham entre a cerâmica popular e contemporânea suas experiências estéticas.

CONSIDERAÇÕES DE MAURICE MERLEAU-PONTY SOBRE A OBRA E A UTILIZAÇÃO DA COR POR PAUL CÉZANNE

Maíne Batista
Universidade Federal do Espírito Santo – mainebatista@hotmail.com

RESUMO: Paul Cézanne conseguia captar o visível e o invisível do objeto e transferia para sua obra. Apesar de sua baixa estima, Cézanne mantinha-se livre para cultivar o prazer através de suas pinturas. Distanciando-se da vida social, o artista conseguiu se dedicar ao estudo da natureza e da cor, criando sua própria paleta e sua maneira de dispor as cores sobre a tela, de maneira a unir natureza e arte. Este artigo pretende entender a forma com que Cézanne se apropriou da cor e a sua relação com o espírito da obra, através da visão de Merleau-Ponty no livro *O olho e o espírito*.

PALAVRAS-CHAVE: Merleau-Ponty. Paul Cézanne. Cor. Natureza. Obra.

RESUMEN: *Paul Cézanne conseguía captar lo visible y lo invisible del objeto y transfería a su obra. A pesar de su baja estima, Cézanne se mantenía libre para cultivar el placer a través de sus pinturas. Distanciándose de la vida social, el artista consiguió dedicarse al estudio de la naturaleza y del color, creando su propia paleta y su manera de disponer los colores sobre la tela, de manera a unir naturaleza y arte. Este artículo pretende entender la forma en que Cézanne se apropia del color y su relación con el espíritu de la obra, a través de la visión de Merleau-Ponty en el libro El ojo y el espíritu.*

PALABRAS CLAVE: Merleau-Ponty. Paul Cézanne. Color. Naturaleza. Obra.

1. A obra de Paul Cézanne na perspectiva de Merleau-Ponty

Merleau-Ponty, no livro *O olho e o espírito*, demonstrou grande apreço por Paul Cézanne. Para ele, a arte de Cézanne era uma operação de expressão, que não era nem imitativa, nem criada a partir do desejo do instinto ou do bom gosto. Cézanne captava a natureza, colocando-a frente ao expectador como um objeto reconhecível, indo direto às coisas que se apresentam, “o pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004:133). Para Merleau-Ponty, através das obras de Cézanne, o homem poderia ver aquilo que, conscientemente, não mais enxergava por estar tão impregnado do cotidiano.

Sendo uma figura estranha e distante da convivência social, Cézanne passou a ser, para Merleau-Ponty, um objeto de estudo que ia ao encontro de sua

filosofia. Estudou tanto os aspectos pessoais do pintor, como o seu trabalho, chegando à conclusão que só era possível a um pintor como Cézanne, uma única emoção: o sentimento de estranheza e um único lirismo: o da existência que sempre recomeça. “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo”. (MERLEAU-PONTY, 2004:134).

Merleau-Ponty estudou vários movimentos artísticos e suas diversas formas de se expressar. Não acreditava na arte recreativa, feita por diversão ou terapia. Mas considerava possível que um pintor pintasse um quadro utilizando-se de ideias prontas ou dadas, ou até mesmo, que ele pintasse objetos e formas já vistas, desde que estas lhe causassem prazer.

Mas, para Honoré de Balzac e para Cézanne, os verdadeiros artistas não se contentavam em serem como animais “cultivados”. Os artistas necessitavam assumir a sua cultura desde seu começo e fazê-la nascer sempre e novamente. Diziam que o artista “fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca houvesse pintado” (MERLEAU-PONTY, 2004:134).

A partir deste pensamento, Cézanne afirmou que “a ‘concepção’ não pode preceder a execução” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:134). Que antes de se executar uma obra, há apenas uma “febre vaga” e só depois da obra pronta é que se compreende que ali haveria algo a se encontrar ao invés do nada. O artista deveria lançar-se em sua obra, assim como o homem lançou sua primeira palavra, sem esperar nada de volta. “O sentido daquilo que o artista vai dizer *não está* em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada” (MERLEAU-PONTY, 2004:135).

Em carta enviada ao amigo Émile Bernard, em 1905, Cézanne discute sobre a liberdade que cada artista deve manter em relação à sua obra

O Louvre é um livro em que aprendemos a ler. No entanto, não devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saíamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão (CÉZANNE *apud* CHIPP, 1996:18).

Cézanne era uma pessoa solitária e cheia de incertezas não explicadas. Em função de seu temperamento, Merleau-Ponty preferia considerar que suas condições nervosas estivessem ligadas à finalidade de sua obra e que

As dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra. Ele acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer ver como ele nos *toca* (MERLEAU-PONTY, 2004:135).

Este apontamento de Merleau-Ponty pode ser observado na carta escrita por Cézanne a Bernard, em 1904, que tem como tema a abordagem da natureza

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expôs diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para se fazer sentir o ar (...) (CÉZANNE *apud* CHIPPEL, 1996:15-16).

Cézanne era um artista que não tentava exprimir ou criar apenas uma ideia. Ele queria “despertar as experiências que a enraizaram nas outras consciências” (MERLEAU-PONTY, 2004:135). Para Merleau-Ponty, todas as coisas que comumente são dadas aos homens, como a hereditariedade, as influências, ou os “acidentes”, foram dados pela natureza a Cézanne para que ele as decifrasse. Assim, natureza e história forneciam o sentido literal da obra e, através da criação, o artista dava, a esse dado literal, um sentido figurativo que não existia antes. “Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através delas as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra” (MERLEAU-PONTY, 2004:136).

Para o filósofo, existia uma relação esquizoide entre Cézanne e suas obras. Através da obra, Cézanne revelava o sentido metafísico dessa doença. A esquizoidia teria o papel de reduzir o mundo à totalidade das aparências, imobilizando-o e suspendendo os valores expressivos. Logo, a doença deixou de ter um caráter sintomático para tornar-se uma gama de possibilidade da existência

humana. Para Merleau-Ponty (2004:136) “ser Cézanne e ser esquizoide” era a mesma coisa.

Assim, nas pinturas, Cézanne retratava o mundo, “as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para ser pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles *queriam* dizer” (MERLEAU-PONTY, 2004:137).



Figura 1 - Paul Cézanne, A Dama Azul – Lady in Blue - 1900, óleo sobre tela, 90 x 74 cm The Hermitage, St. Petersburg. Fonte: Disponível em < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/614>>. Acesso em 24 de jun. de 2017.

As particularidades do pintor passaram a ter um peso na construção dos textos de Merleau-Ponty, no que se referiam a Cézanne e suas fases. No começo,

Cézanne era aquele que se apresenta inteiramente exterior, atraído por influências e acontecimentos, esboçava tudo o que ocorria, sempre tomado por uma atitude de liberdade em relação aos homens e ao mundo. Logo, em seu projeto, desde o nascimento, não há como distinguir o que lhe era dado e o que era criado. Era impossível designar o que era hereditário ou inato, e o que era espontâneo, ou o que era absolutamente novo em relação à maneira de se ver o mundo.

Mas a liberdade verdadeira somente se deu no decorrer de sua vida, através de sua própria superação. Para Merleau-Ponty (2004:138) acontecem duas coisas em relação à liberdade: a primeira é que nunca somos terminados e, a segunda, é que nunca mudamos. Os vínculos existirão, mesmo que não queiramos aceitá-los

(...) retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos. Cabe a nós compreender as duas coisas ao mesmo tempo e de que maneira a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com o mundo (MERLEAU-PONTY, 2004:138).

Desta forma, Merleau-Ponty nos coloca diante de Cézanne, de sua vida, e nos mostra que dela nada conhecemos. Mas se soubermos ler, ao encontrarmos-nos diante de suas obras, encontraremos toda sua vida, “já que ela está aberta para a obra” (MERLEAU-PONTY, 2004:142). Para Merleau-Ponty, Cézanne poucas vezes está no centro de si mesmo

Em nove de cada dez dias ele vê a seu redor somente a miséria de sua vida empírica e suas tentativas frustradas, restos de uma festa desconhecida. É no mundo ainda, numa tela, com cores, que lhe cabe realizar sua liberdade. É dos outros, do assentimento deles que deve esperar a prova de seu valor. Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela (MERLEAU-PONTY, 2004:142).

As conjecturas pessoais e psicológicas dadas a Cézanne não são referências positivas a sua obra. Mas, para Merleau-Ponty, apesar destas fraquezas nervosas, Cézanne talvez tenha “concebido uma arte válida para todos” (MERLEAU-PONTY, 2004:125), pois distante da humanidade e entregue a si mesmo, ele pode olhar a natureza de uma maneira única, sendo assim, a sua obra não poderia ser medida por sua vida.

2. Cézanne e seu encontro com a natureza e a cor

Cézanne morava em Aix, França. Em 1852, ingressou no Colégio de Bourbon. Suas cóleras e depressões deixavam seus colegas inquietos. Apesar de suas dúvidas quanto ao seu talento e uma postergação de sete anos, decidiu assumir sua vontade de ser pintor.

Já em Paris, Cézanne escreveu ao amigo Émile Zola, dizendo: “apenas mudei de lugar e o aborrecimento me acompanhou” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:124). Zola desaprovava a fraqueza e a indecisão de Cézanne.

A confusão de sentimentos de Cézanne não tinha nenhuma razão evidente. Mesmo assim, o pintor evitava qualquer tipo de embate. Sua paranoia o levou a fazer seu testamento aos 42 anos. Mais tarde, aos 46 anos apaixonou-se perdidamente, mas não revelou a ninguém a identidade desta mulher. Aos 51 anos voltou a Aix para encontrar-se com “a natureza que melhor convém a seu gênio, mas é também uma volta ao meio da infância, da sua mãe e da sua irmã” (MERLEAU-PONTY, 2004:124). Viveu entre o medo da vida e o medo da morte: “É o medo, explica a um amigo; ainda tenho alguns dias na terra; mas depois? Penso que sobreviverei e não quero correr o risco de assar *in aeternum*” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:124). Tal medo fez com que Cézanne buscasse na religião uma maneira de “fixar a vida num ponto e abandoná-la” (MERLEAU-PONTY, 2004:124).

Em 1903, seus quadros valorizaram e alguns deles foram vendidos pelo dobro do valor dos quadros de Manet. Motivo que levou Joachim Gasquet e Émile Bernard a fazerem-lhe uma visita. Nesta ocasião, ficou visível o distanciamento que Cézanne mantinha das pessoas. O artista afastava todos de seu atelier, modelos, padres, admiradores etc., fugia dos encontros e mantinha hábitos que garantiam seu sossego.

Para Merleau-Ponty, talvez a ideia da pintura a partir da natureza tenha surgido como forma de evitar o contato com outro ser humano. Tal fato permitiu a Cézanne uma dedicação extraordinária com seu trabalho “à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade” (MERLEAU-PONTY, 2004:125).

Merleau-Ponty considerava que os quadros produzidos por Cézanne, até 1870, tinham a influência dos sonhos. São quadros que advêm de sentimentos e querem, também, provocar sentimentos. Os quadros quase sempre pintados com pinceladas grandes, como intenção de demonstrar mais a “fisionomia moral dos gestos que o seu aspecto visível” (MERLEAU-PONTY, 2004:125). As cenas eram retratadas como a encarnação dos seus sonhos ou de sua imaginação.

Posteriormente, os quadros tiveram a influência dos impressionistas, em especial Camille Pissarro. O impressionismo proporcionou que Cézanne tivesse a pintura mais como um estudo das aparências e menos como um trabalho de ateliê. Mas, Cézanne não demorou a se afastar dos impressionistas.

Os impressionistas buscavam uma pintura em que os objetos impressionassem a visão e os sentidos dos espectadores, mas não através de uma percepção instantânea de seus contornos. Por isso, aboliram da paleta cores como o ocre e o preto e passaram a utilizar apenas as sete cores do prisma. Achavam que estas cores eram temerosas, principalmente se utilizadas em contornos, pois proporcionariam o imediatismo que não convinha a este estilo de pintura.

Outra técnica impressionista abandonada por Cézanne foi a da cor e de sua cor complementar. Além das cores dos objetos, os impressionistas acrescentavam, a partir da teoria das cores, sua cor complementar, pois esta cor junto à cor principal proporcionava um efeito excitante para a visão e os sentidos.

Na paleta de Cézanne não havia apenas as sete cores do prisma, mas dezoito, sendo seis vermelhas, cinco amarelas, três azuis, três verdes e um preto. A utilização das cores quentes e do preto demonstravam que Cézanne queria reencontrar o objeto por trás da atmosfera. Dessa mesma forma, Cézanne não utilizava uma divisão entre as cores, mas trabalhava com misturas graduadas, “uma sucessão de matizes cromáticos sobre os objetos” (MERLEAU-PONTY, 2004:126). As cores se modulavam de acordo com a forma e a luz recebida pelo objeto.

O objeto de Cézanne tinha uma iluminação interior: “a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade” (MERLEAU-PONTY 2004:127). O artista fazia vibrar as cores quentes através do emprego da cor azul. É como se o pintor quisesse voltar ao objeto, mas não na forma de um retrocesso ao clássico, pois, para Cézanne os mestres faziam quadros e ele tentava captar um

fragmento da natureza. Achava que os mestres tentavam substituir a realidade pela imaginação e pela abstração. Cézanne considerava a natureza a obra perfeita e, que, “dela nos vem tudo, por ela existimos, esqueçamos o resto” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:127).

Merleau-Ponty considerava a pintura de Cézanne um paradoxo, pois ele queria buscar a realidade, sem abandonar a sensação, tendo a natureza como a impressão imediata. “Sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (BERNARD *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:127). Isso era para Bernard (*apud* MERLEAU-PONTY, 2004:127) o suicídio de Cézanne, pois “ele visa a realidade e proíbe-se aos meios de alcançá-la”. Foi ao abandonar o desenho como base de suas obras, entre 1870 e 1890, que Cézanne teria se entregue ao caos das sensações.

Cézanne buscava sempre fugir das alternativas prontas que lhe foram propostas. Procurou produzir uma ótica, uma visão lógica do objeto, sem absurdos. O pintor queria unir natureza e arte, apesar de serem coisas diferentes. Para Merleau-Ponty (2004), mesmo sendo a arte uma percepção pessoal, Cézanne inteligentemente colocava essa percepção na sensação, organizando-as em sua obra.

Cézanne não queria escolher entre sensação e pensamento, caos e ordem etc. Ele não pretendia separar as coisas que surgiam diante de seus olhos e sua maneira “fugaz” de aparecer. Gostava de pintar de maneira espontânea as organizações, sem estabelecer cortes entre os “sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências (MERLEAU-PONTY, 2004:128).

Seus quadros “dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, sua comodidade, sua presença iminente” (MERLEAU-PONTY, 2004:128).

Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição, novamente em contato com “o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências, “que saíam dela”” (MERLEAU-PONTY, 2004:128).

Cézanne como pesquisador buscava novas formas de trabalho. Ele descobriu alguns fenômenos sobre a perspectiva e os aplicou em suas obras. Descobriu também que a perspectiva percebida pelo homem não é igual à perspectiva geométrica ou fotográfica, mas é formada através de formas elípticas, sem ser uma elipse. E ao transportar para a tela essas deformações, ele as imobilizava, detendo seu movimento espontâneo na percepção. Outra descoberta é em relação ao que acontece com as cores. Ele aprendeu como usar o contraste de cores para dar vivacidade ao objeto, usando técnicas que não falseavam a relação de tons. Um exemplo citado por Merleau-Ponty (2004:129) é o de uma rosa que, pintada sobre um fundo verde, obtinha um contraste vivo como se o objeto estivesse ao ar livre, uma técnica impressionista, a qual o pintor modificava convenientemente usando outras cores, fazendo fluir do verde seu caráter de cor real.

Cézanne, também, conseguiu fazer que as deformações perspectivas no conjunto do quadro fossem corrigidas, deixando a visão global mais natural. Isso contribuiu para que o expectador tivesse uma visão mais fluida do objeto. O pintor usava o limite de forma ideal, fazendo com que o objeto fugisse do quadro por todos os lados. Para o pintor, não marcar o objeto seria retirar-lhe a identidade, ou marcar um só, seria sacrificar a profundidade. Por isso, Cézanne marcava e emoldurava os contornos com traços azuis.

O desenho deveria resultar da cor, quando mostrado em espessura: “o desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:130). O pintor sugere que a cor, e suas sensações táteis dariam a profundidade e a forma da obra, deixando ver o aveludado, a maciez e a dureza dos objetos, até mesmo o “cheiro”, tem que estar presente na pintura. O arranjo das cores tem que trazer este todo indivisível, para que se possa mostrar sua unidade “imperiosa” e não apenas uma alusão às coisas. A obra tem que ter presença, “na plenitude insuperável, que é para todos nós, a definição do real” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:130).

Cézanne captava os objetos, os rostos, a partir da emergência da cor. Um rosto, por exemplo, deveria ser pintado da mesma forma que um objeto, sem que

isso o privasse de seu pensamento: “Entendendo que o pintor o interpreta. (...) o pintor não é um imbecil” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:131), mas a interpretação do que é visto não deve ser um pensamento destacado da visão

Se eu pintar todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, faço-o olhar como ele olha... Ao diabo se presumem que, ao casar um verde matizado a um vermelho, pode-se entristecer uma boca ou fazer sorrir uma face! (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:131).

Apesar de serem junções ou um conjunto de cores reunidas, para Merleau-Ponty, o “espírito se vê e se lê nos olhares” (MERLEAU-PONTY, 2004:131). Espírito, aqui deve ser interpretado no sentido estrito da palavra, e eles só existem se estiverem encarnados, aderidos a rostos e gestos. Não é aquele em que há distinção de corpo e alma, pensamento e visão, pois Cézanne retomou a experiência primordial em que estas noções estão inseparáveis.

O hábito de conviver com objetos construídos pelo homem faz com que se pense que a existência é inabalável. Cézanne “suspende os hábitos” e revela a natureza inumana na qual o homem se instala, “por isso os seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie” (MERLEAU-PONTY, 2004:132). A natureza também é privada de elementos que sempre serão atribuídos a ela: as paisagens sem vento, a água sem movimento. Cria-se um mundo sem familiaridade, mas confortável para quem o vê. Um mundo que espera extrair da natureza apenas sua verdade.

A pintura de Cézanne estudava os planos e as formas como algo necessário. O artista estudou a estrutura geológica das paisagens e todas as relações abstratas que interferiam no mundo visível.

Ele estudava as bases geológicas da natureza, depois ficava quieto, imóvel, esquecia-se de toda a ciência. Posteriormente recuperava toda a constituição da paisagem como organismo vivo, através da própria ciência. “Ele “germinava” com a paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2004:132). Cézanne soldava todas as vistas parciais, umas nas outras. Reunia o que era dispersado pelos olhos, tudo para “juntar as mãos errantes da natureza” (GASQUET *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:133) pintar aquele minuto do mundo que passa, em sua realidade.



Figura 2 - Paul Cézanne, As Grandes Banhistas - The Large Bathers, 1906, óleo sobre tela, 210.5 x 250.8 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, United States. Fonte: Disponível em <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/614>>. Acesso em 24 de jun. de 2017.

Quando começava um quadro, fazia seu esqueleto geológico e dava início ao processo de maturação da obra, em que se desenvolviam várias fases ao mesmo tempo: desenho, saturação, equilíbrio. Dizia ele: “a paisagem (...) pensava em mim e eu sou sua consciência” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:133). Assim como começava, bruscamente também terminava dizendo “tenho meu motivo” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:133).

Cézanne preferia pintar a explicar sua arte e, às vezes, para realizar uma obra chegava a fazer até cento e cinquenta poses. Em carta a Joaquim Gasquet, sem data definida, Cézanne diz: “estou ficando velho. Não terei tempo de expressar

o que desejo. Trabalhem... A leitura do modelo e sua realização as vezes vêm muito lentamente” (CÉZANNE *apud* CHIPP, 1996:14).

Por estas exaustivas sessões é que, aos 67 anos de idade, um mês antes de sua morte, Cézanne descreveu, em poucas linhas, seu estado emocional

Encontro-me num tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão me abandone [...]. Parece-me agora que sigo melhor o que penso com mais exatidão na orientação dos meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que faço lentos progressos? (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2004:123).

Cézanne tornou a pintura seu mundo e seu modo de existir. Não teve alunos nem admiradores, não teve apoio da família e nem estímulo por parte da crítica. Durante muito tempo colocou em dúvida sua vocação: questionava se suas pinturas não vinham de um distúrbio de seus olhos ou se ele não haveria sido enganado por seu corpo, uma referência clara aos olhos e aos sentidos provocados por eles. Mesmo com estes problemas existenciais e sob forte crítica, seus trabalhos se difundiam o fazendo passar do fracasso ao sucesso.

REFERÊNCIAS

- CHIPP, H. B. *Teorias da artes moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. *Princípios Revista de Filosofia UFRN*, Natal, v. 7, nº 8, p. 95 a 108, jan./dez. 2000. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/662/606>>. Acesso em 20 de dezembro de 2014.

Maíne Batista

Mestranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduanda em Artes Visuais (UFES), graduada em Filosofia (2012, Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Espírito Santo e em Comunicação Social (2005) pela Fundação de Assistência e Educação - FAESA-ES.

Notas sobre o Merzbau de Kurt Schwitters

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Instituto de Artes da UNESP, e-mail: josespaniol@ia.unesp.br

RESUMO

Ponderando que o Merzbau foi destruído durante a segunda guerra mundial, e que as investidas posteriores de Kurt Schwitters no sentido de reconstruir o trabalho não alcançaram sucesso, essas notas representam a busca de entendimento da obra, tendo em vista a literatura disponível sobre os documentos que foram preservados, na sua maior parte relatos e fotografias de época. Apoiam-se também, na identificação de manifestações artísticas congêneres entre os contemporâneos do artista e sua influência em outras produções no decorrer do séc. XX.

PALAVRAS CHAVE

Colagem. Assemblagem. Escultura. Instalação. Site Specific.

ABSTRACT

Considering that the Merzbau was destroyed during the second world war, and that the subsequent attempts to Kurt Schwitters to rebuild the work have not achieved success, these notes represent the search for understanding, with a view to the available literature about the preserved documents, in its most reports and pictures of that period. Also rely, in identifying similar artistic manifestations between the artist and his contemporaries, as well as your influence on other productions during the 20TH century.

KEYWORDS

Collage. Assembly. Sculpture. Installation. Site Specific.

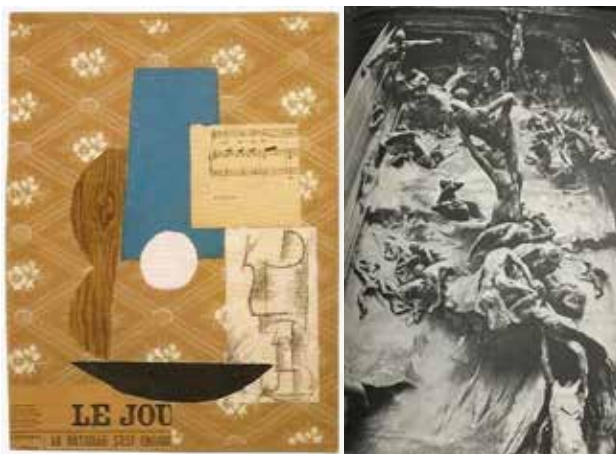


Merzbau original (detalhe) no estúdio de Schwitters em Hannover 1933.

Kurt Schwitters, artista alemão nascido em Hannover em 1887, é considerado um dos criadores da colagem junto com Picasso e Braque. Para essa geração, a colagem, a assemblagem e a frotagem permitiram a renovação do jogo entre espaço virtual e real ao sobrepor essas duas dimensões. Talvez devêssemos incluir também na ordem nascente da colagem moderna, as práticas desenvolvidas por August Rodin já no séc. XIX. O artista francês desenvolveu um procedimento, utilizando partes de diferentes moldes, braços e pernas de várias figuras, adaptadas em um mesmo tronco. Especialmente na Porta do Inferno, os métodos que adotou quando iniciou a execução do projeto em 1880, permitiram a combinação de figuras de origens diversas, remontando a trabalhos e épocas distintas. Essa prática permitiu a renovação da narrativa, por meio de conexões internas no campo virtual da composição. Na sua colagem, apesar das figuras empregadas terem uma origem variada, não utilizou objetos cotidianos que permitissem a formação de vínculos com o espaço real. Por outro lado, Picasso incluiu na colagem fragmentos de jornal, partituras musicais etc, estabelecendo novos laços entre virtualidade e espaço real. As experimentações do artista espanhol permaneceram ligadas principalmente ao campo da pintura, sem jamais abandonar a figuração. Para Schwitters, no

entanto, a colagem propiciou uma oportunidade para o uso de novos materiais em arte, favorecendo a introdução de práticas inovadoras nesse contexto. Adota como rotina o recolhimento de objetos encontrados no espaço urbano da cidade, utilizando com frequência fragmentos de bilhetes de trem, ingressos de cinema, páginas de jornal, folhetos variados etc. Qualquer material poderia ser aproveitado com propósitos artísticos.

Nenhum outro artista da modernidade trabalhou exclusivamente com e de maneira tão consequente com materiais até então considerados como não artísticos, “com porções de detrito cotidiano”, como Schwitters. (SCHULZ, 2007: 37)



a. Pablo Picasso, Guitarra, partitura musical e vidro, 1912.

b. Auguste Rodin, A Porta do Inferno, detalhe painel direito (O Filho Pródigo), 1880.

A colagem de Schwitters avança de maneira radical para fora do plano, em direção o relevo, caminhando rapidamente para o volume pleno e a tridimensionalidade. Suas assemblagens realizadas a partir de 1919 reuniam todo tipo de materiais: maços de cigarro, rodas de carrinhos de bebês, restos de madeira, engrenagens, embalagens variadas etc. A maior parte desse trabalhos apresentam eixos em diagonal, evitando estruturas ortogonais; as composições são orgânicas, estruturadas sobre planos de madeira, com sobreposição de camadas de pintura. Esses ensaios abrangendo os vários aspectos relativos a colagem, culminam com as experiências sonoras, formuladas através da poesia declamada de tradição oral, utilizadas também como recurso para a expansão da colagem para o ambiente.

Schwitters estudou na Escola de Artes e Ofícios de Hannover em 1907 e entre 1908-1914 na Academia Real de Artes da Saxônia. Na juventude, dedicou-se a pintura acadêmica, explorando a virtualidade da superfície bidimensional, realizando trabalhos de cunho realista. É desse período a sua aproximação com o grupo expressionista. Participou também das principais vanguardas desse momento, entre elas o expressionismo, fovismo, cubo futurismo e o dadaísmo, este último o movimento que mais o atraiu e provocou maior influência.

A nomenclatura Merz surge em 1919 como um fragmento da palavra Komerzbank, radical muito comum em língua alemã associado a vários prefixos e sufixos, entre os mais significativos März (março, mês associado ao início da primavera no hemisfério norte), Herz (coração) e Schmerz (dor). Com essa designação Schwitters passou a nomear todos os seus trabalhos, atribuindo a Merz um sentido de síntese estética, desenvolvida em diversos meios plásticos, articulados através da colagem, entre eles poesia, pintura, música, fotografia, escultura, objeto e arquitetura.

Em artigo escrito por Schwitters, em 1919, sobre "A pintura Merz", define:

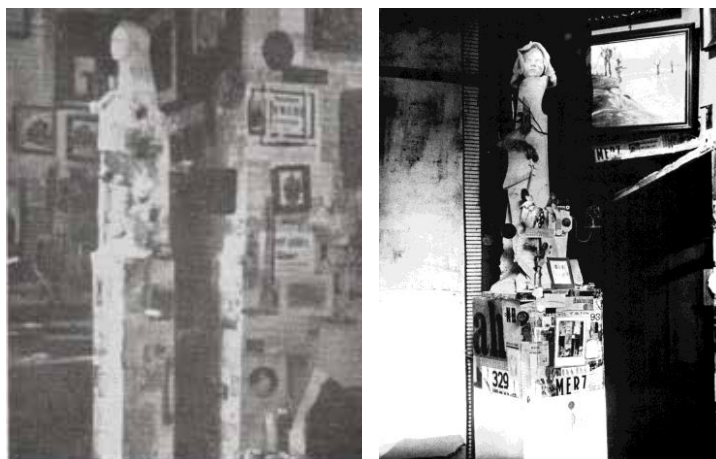
A palavra Merz significa em resumo, a reunião para fins artísticos, de todos os materiais e todas as ferramentas necessárias perceptíveis pelo olho; de todos os materiais concebíveis, avaliados tecnicamente segundo princípios semelhantes ao de materiais como o pincel e a paleta. É irrelevante se os materiais já foram utilizados ou não para qualquer outra finalidade, (tradução nossa). (ELGER, 2000: 17)

O Merzbau (inicialmente chamado de Catedral da Miséria Erótica), foi sem dúvida a grande obra de **Kurt Schwitters**. Durante 24 anos, construiu três versões desse trabalho. A primeira e mais importante em 1923, foi concebida na sua própria casa, na cidade de Hannover, onde viveu até sua fuga para Noruega, temendo a perseguição da política nazista que dominava a Alemanha. No ano de 1943, essa versão foi destruída por um forte bombardeio aliado. Em 1937 muda-se para a cidade de Lysaker, junto a Oslo na Noruega, onde no mesmo ano começa a desenvolver a segunda versão

do Merzbau chamada de **Haus am Bakken** (Casa na Colina), também destruída por incêndio em 1951. Entre 1946-47, já no segundo exílio na Inglaterra, com financiamento obtido junto ao Museu de Arte Moderna de Nova York, Schwitters tenta novamente refazer o Merzbau, dessa vez nomeado **Merzbarn**. Juntamente com a *Ursonate* ou *Sonate im Urlauten* (sonata de sons primordiais) de 1922-32, são os dois trabalhos que representam o ápice do conceito plástico da colagem levada ao espaço.

O Merzbau de Hannover, desenvolvido entre 1923 e 1937, encadeia escultura e arquitetura por meio de uma colagem tridimensional. Representa uma experiência fundante dos processos atualmente chamados de *Instalação* e *Site Specific*, onde escultura e objeto são colocados de modo a intervir no espaço, criando com ele uma sinergia. Inicialmente em 1919, Kurt Schwitters mantinha seu ateliê em apenas um dos ambientes do apartamento onde vivia, no edifício de propriedade da família. A origem do Merzbau está ligada a *Coluna Merz*, obra de altura próxima ao pé-direito do ambiente, construída ainda no primeiro ateliê em uma das salas intermediárias da planta do prédio. Com a mudança do ateliê para as salas dos fundos no ano de 1923, a coluna foi refeita com forma semelhante mas características estilísticas distintas. Se no primeiro ateliê a coluna ainda é posta como um trabalho autônomo dentro do espaço, sem estar a ele propriamente conectado, a partir do segundo ateliê, quando foi reelaborada, passa a ser integrada ao ambiente. Mesmo assim Ernest Schwitters considera que o Merzbau teve início já nesse momento no primeiro ateliê. A *Coluna Merz* é ponto de partida do Merzbau, sua estrutura foi ampliada continuamente durante anos, fluindo para o espaço arquitetônico, tomando conta de todas as paredes e teto do ambiente, alterando inclusive a forma da sala. Representa a obra que deu origem ao processo de ocupação pelo edifício, culminando com a apropriação de oito cômodos do apartamento, na época da fuga dos Schwitters para Noruega.

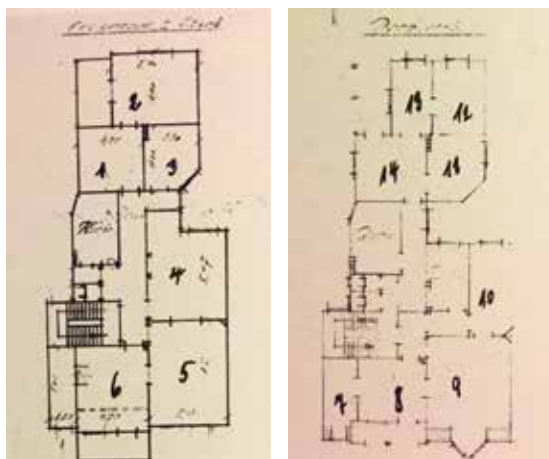
Com a destruição do Merzbau restaram apenas documentos sobre o desenvolvimento da obra, na maior parte relatos de familiares e amigos, ou fotografias pontuais, que não apresentam uma visão ampla do desenvolvimento do trabalho ao longo dos anos. A observação dos documentos remanescentes desse período, demonstram que essa evolução



- a. Coluna Merz em 1920 no primeiro atelier de Hannover no quarto nº04 da casa dos pais.
- b. Coluna Merz refeita dentro do contexto do início do complexo Merzbau em 1923, no segundo ateliê no quarto nº02 nos fundos do edifício.

não seguia a um projeto pré-determinado. Pelo contrário, resultavam do domínio de certos procedimentos plásticos, subordinados a escolha de um repertório temático comum. As intervenções foram construídas empregando materiais recolhidos do espaço urbano da cidade de Hannover. Em desenhos de 1921 (Elger pag. 32) é possível observar a descrição de quatro níveis relacionados a ocupação do Merzbau pelas salas do apartamento: duas salas no porão (Keller), 3 no pavimento térreo, pelo menos uma sala no plano intermediário (Hochparterre-Wohnung) e uma no segundo andar (zweiten Stockwerk). Até 1929, as composições reúnem toda sorte de objetos sobrepostos, deixando evidente um todo formado por partes díspares, uma fatura irregular. A partir de 1933, com maior influência do construtivismo, as superfícies passam a ser modeladas com gesso, adquirindo um aspecto mais geométrico e contínuo, amalgamadas por um veículo capaz de agregar as mais diferentes matérias.

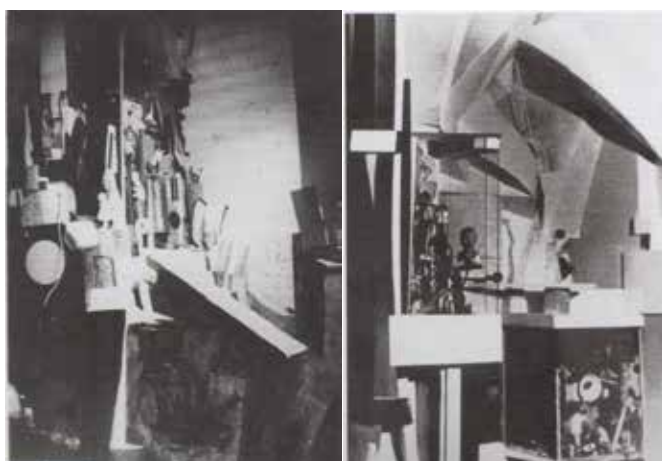
A medida em que ia ocupando o espaço arquitetônico, Schwitters construiu uma série de grutas distribuídas pelas paredes do ateliê. Como se fossem oratórios, eram desenvolvidas de acordo com um determinado assunto: gruta do amor, gruta dourada, gruta com cabeça de boneca etc. Pelo mesmo viés, homenageava os frequentadores das reuniões Merz (verdadeiros happenings) ou os amigos mais próximos. Essas grutas semelhantes a relicários, eram constituídas por elementos variados: fotografias, mechas de



Plantas do apartamento da Rua Waldhausen nº5, piso térreo e segundo andar.

cabelos, objetos pessoais, garrafas com urina, além de roedores silvestres criados soltos no espaço, entre outras excentricidades.

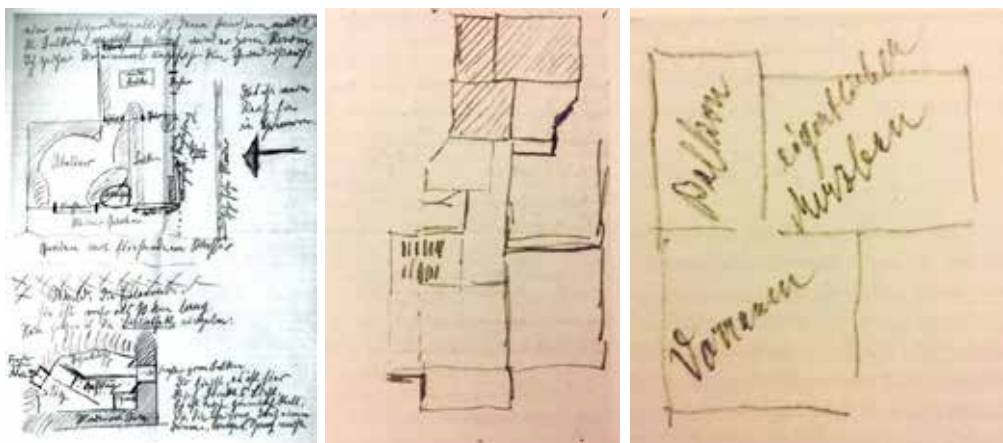
O conceito Merz ampliado para toda casa, evoluiu sob a forma de diversas camadas de elementos sobrepostos as paredes, transformando em corredores, o já diminuto espaço livre do sala. A medida em que as paredes ficam cada vez mais densas e repletas de objetos, a elaboração de novos componentes ocultava as intervenções anteriores, conferindo ao espaço a aparência de um sítio arqueológico. Numa atitude extraordinária, Schwitters cria um pé direito duplo num dos ambientes da ocupação. Para



a. Gruta do amor, objetos sobrepostos sem a utilização de gesso, Merzbau Hannover 1928.

b. Gruta Dourada e Gruta com cabeça de Boneca, volumes trabalhados com gesso, Merzbau Hannover, 1933.

tanto, recortou o teto do piso térreo, unificando o pavimento básico com o



a. Esboço da planta de ocupação do Merzbau em 1935.

b e c. desenhos realizados entre 1935 e 1946.

andar superior da construção. Entre as obras consideradas como as que deram origem aos processos de Instalação e Site Specific contemporâneos, possivelmente essa tenha sido a atitude mais radical realizada durante o chamado período das vanguardas históricas, conferindo ao Merzbau um sentido pioneiro, caracterizado pela transformação estrutural da arquitetura, tendo em vista as suas questões plásticas intrínsecas. Essa intervenção adquiriu ampla repercussão nas décadas posteriores, sendo possível identificar ainda hoje na produção de arte contemporânea a sua influência. Nesse sentido, podemos relacionar o Merzbau como um antecedente histórico das intervenções de Gordon Matta-Clark nos anos 1970, entre elas Conical Intersection de 1975.



Gordon Matta-Clark, Conical Intersection de 1975.

A duplicação da altura entre o piso e o forro, determinou uma nova proporção e escala para o vão da sala, permitindo que o seu eixo fundamental se convertesse em vertical não ortogonal. No esboço de 1935 elaborado por Schwitters, representando a planta desse espaço, é possível notar a existência de uma área de passagem na diagonal da sala. Vemos também a presença de pelo menos um grande arco assimétrico, com travamentos irregulares, semelhantes a pontes que conectam-se a toda sorte de formas dispare. O vazio desse ambiente, concebido em ângulos com inclinações variadas, ainda que de maneira incompleta, conferem ao espaço uma estrutura vertical semelhante as ogivas góticas. O ambiente torna-se flutuante e menos palpável, o velamento da arquitetura dá lugar a imagem. O edifício ordinário alheia-se de sua serventia para fazer-se em catedral. Como se fora um batismo, Kurt Schwitters nomeou inicialmente o trabalho como Catedral da Miséria Erótica.



a. Merzbau reconstruído 1980-1983, 393 x 580 x 460 cm Sprengel Museum, Hannover.

b. Merzbau scan do negativo original 1933.

Notável também é a semelhança de vários elementos da catedral de Schwitters com obras de contemporâneos e outras manifestações do mesmo período, entre elas a pintura de Giorgio De Chirico, *O Grande Metafísico*, realizada em 1917. Segundo Charles Stuckey, a *Coluna Merz*, seria: um anti-monumento feito com fragmentos de lixo, construída no estilo de De Chirico, com uma cabeça de boneca na parte superior (nossa tradução). (BALDACCI, 2016: 163). De Johannes Baader, a assemblage *Das Plasto Dio Dada*



a. Giorgio De Chirico, O Grande Metafisico, óleo sobre tela, 105x69,6 cm, 1917.

b. Johannes Baader, Das Plasto Dio Dada Drama, assemblage, Feira Internacional Dada, Berlin, 1920.

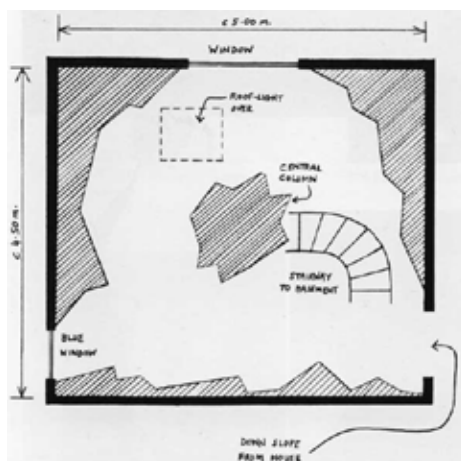
Drama, apresentada na Feira Internacional Dada em 1920 em Berlin (ELGER, 2000: 44). O filme inaugural do cinema expressionista alemão, O Gabinete do Dr. Caligari, dirigido por Robert Wiene em 1920, obra revolucionária na concepção de uma espaço de caráter abstrato, fundamental para a criação de uma atmosfera de suspense e terror. Em ambos os casos os ambientes tendem a abstração, dispostos em ângulos inclinados e diagonais, resultando em espaços reduzidos e claustrofóbicos. A cenografia expressionista do filme criada por Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Rohrig é soturna e artificial. Em muitas cenas os personagens parecem estar dentro de um grande desenho feito a carvão.



Das Cabinet des Dr. Caligari) filme de 1920, dirigido por Robert Wiene, roteiro de Hans Janowitz e Carl Mayer, cenografia de Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Rohrig.

A segunda versão concebida por Kurt Schwitters para o Merzbau, chamada de Haus am Bakken (casa na encosta), construída após sua fuga para a Noruega, no período em que viveu na cidade de Lysaker, entre 1937 e 1940. Não existem fotografias dessa versão. A principal fonte sobre essa construção, são os depoimentos de Ernest, o filho do artista que o acompanhou durante todos os anos de guerra. Inicialmente mantida em segredo, somente mais tarde a intervenção no terreno foi revelada ao proprietário do imóvel onde viviam. Construída diretamente contra o barranco, descendo a colina nos fundos da casa, media aproximadamente 5,6x4,5x5 m. A concepção geral do trabalho preservou a colagem como meio expressivo principal. Schwitters continua recolhendo elementos do seu entorno para a elaboração da nova obra, tendo a o espaço urbano como campo de pesquisa. Todavia, ocorreram mudanças importantes nesse período, resultado das condições em que os Schwitters viviam nesse local. Segundo os relatos de Ernest, seu pai tentou recuperar vários elementos do repertório dos últimos meses do Merzbau na Alemanha. A descrição da nova estrutura semienterrada no barranco, explorando a verticalidade do terreno, faz lembrar a sala principal de Hannover com o pé direito duplo. O parte de baixo da construção, exercia a função de um alicerce, semelhante a um porão, estruturada com o deslocamento das pedras do próprio terreno. Como se fosse uma coluna mestra, Schwitters construiu uma escada em espiral na área central do espaço, conectando dessa maneira dois andares. Também em Hannover, nos últimos anos antes da fuga, Schwitters construiu uma escada em espiral conectando o térreo com as duas salas do porão. As descrições sobre o declive do terreno e os esboços feitos a partir desses relatos, levam a crer que a entrada seria pelo andar superior e que a escada daria acesso a um piso térreo na base do barranco. Diferente de Hannover, cidade industrial da baixa saxônia, Lysaker está assentada a beira mar, na mesma baía de Oslo. Esta localização favoreceu a introdução de elementos naturais na elaboração das grutas e relevos do novo ambiente. Isto representa uma grande mudança na concepção geral do trabalho. Em Hannover os elementos recolhidos da cidade tinham um caráter eminentemente urbano, resíduos industriais e sobras de manufaturas, reforçando o artificialismo como uma das principais características do

ambiente. Ademais a ocupação foi implantada dentro da própria casa de Schwitters, uma construção voltada para si mesmo, divergindo do sentido prático do edifício, contrapondo-se a arquitetura. Os documentos de Hannover mais do que um projeto, indicam um fluxo contínuo de criação, de cunho experimental, expressão de um repertório desenvolvido ao longo dos anos. No Merzbau de Lisaker, esse repertório plástico é empregado para construir uma estrutura estética, projetada para um determinado fim plástico. Apesar de edificada não se trata de arquitetura, tendo em vista o seu propósito, está mais próxima da escultura do que do edifício. Uma estrutura que se confunde com os objetos que abriga. Semelhante a um organismo vivo, funde-se com suas entranhas. Nessa obra, notamos um esforço para reproduzir na medida do possível, as condições e ideais alcançados em Hannover. Contudo, a introdução de elementos naturais: pedras, conchas, pedaços de galhos etc, cria uma conexão com a natureza, aproximando-se da paisagem, distanciando-se dos princípios do Merzbau original.



Esboço baseado em relatos para a segunda versão do Merzbau, chamada de Haus am Bakken (casa na encosta), construída na cidade de Lisaker na Noruega.

Em 1940 Schwitters foge novamente temendo a invasão do exército alemão na Noruega, parte para a Inglaterra escapando junto com o filho Ernest apenas três dias antes da chegada do exército nazista em Oslo. Os ingleses temiam que houvessem espiões alemães infiltrados entre os refugiados do norte europeu. Por esse motivo Schwitters permanece

confinado em um campo na ilha de Man no Mar da Irlanda por cerca de 18 meses. Esse período exigiu de Schwitters um esforço enorme de adaptação, mesmo assim, chegou a construir uma nova gruta na janela de seu apartamento no sótão do edifício. Sabe-se pouco sobre essa gruta, estruturada com tampos de mesa e pés de cadeiras. Concomitantemente, construiu um objeto semelhante a uma casa de cachorro, onde segundo relatos, colocou seu colchão e dormia junto com um perdigueiro, demonstrando fadiga e cansaço, talvez algo delirante. Em 1941, libertado do campo de refugiados, após tentativas para fixar-se em Londres por cerca de quatro anos, terminando por instalar-se no norte da Inglaterra em 1945, na região de Ambleside Lake District. Em 1946 inicia uma nova série de colagens com recortes de revistas americanas. No ano seguinte, com financiamento do Museu de Arte Moderna de Nova York, inicia em um galpão rural na região de Eltwater Langdale Fells, a terceira e última versão do Merzbau, por ele nomeado de Merz Barn. Também utiliza neste caso, materiais retirados da natureza, como havia feito anteriormente na Noruega. Enfraquecido pela idade e pelas dificuldades que atravessou durante os anos de fuga, Schwitters consegue construir apenas uma parede do novo trabalho, um relevo onde fixou elementos variados como pedras, conchas, pedaços de madeira, galhos etc. Também aqui vemos uma forte ligação com a natureza e a paisagem, através dos elementos recolhidos da região eminentemente rural.



Merzbarn, Eltwater, Langdale Fells 1947

Merzbarn, Eltwater, Langdale Fells 1947-2008.

Outro exemplo do uso da colagem e sua projeção para o espaço, dentro da obra de Schwitters, vemos na peça concebida entre 1922 e 1932 a *Ursonate* (Sonata primordial). Foi composta a partir da primeira linha do poema sonoro do poeta dadaísta Raoul Hausmann, *Fumms bö wö tää zää Uu, pögiff, kiwi Ee*. Valendo-se da articulação entre a sonoridade de conteúdos silábicos e a forma musical das sonatas, Kurt Schwitters cria sua peça em quatro movimentos: Rondó, Largo, Scherzo e Presto. Existe um movimento circular no contexto geral da obra, obtido através de variações na frase original do poema (repetições, inversões, recombinações etc). A sonata é auto referente, criada inteiramente dentro do seu próprio meio expressivo, sem a ambição de representar nada, de transmitir conteúdo semântico ou informação clara.

Referências Bibliográficas

BALDACCI, Paolo; LANGE, Christiane; ROOS, Gerd. **Giorgio De Chirico Magie der Moderne**. Stuttgart: Sandstein Verlag, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAYE, Nick. **Site Specific Art, performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000.

ELGER, Dietmar. **Der Merzbau**. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.

FLÜGGE, Mathias; KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela. **Raum. Orte der Kunst**. Berlin: Verlag für Moderne Kunst, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Die Kunst Und Der Raum / L'art et l'espace**. Gallen: Erker-Verlag (1969)

KAPROW, Allan. **Assemblage, environment & happenings**. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, s.d.

HENRI, Adrian. **Total Art; Enviroments, Happenings, and Performance.** New York – Washington: Praeger Publishers, 1974.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, nº 1, Rio de Janeiro, 1984.

KWON, Miwon. **One place after another. Site-specific art and locational identity.** Massachussets: Massachussets Institute of Tecnology, 2004.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

Suderburg, Erika. **Space, site intervention: situating instalation art.** Minneapolis : University of Minnesota Press. 2000.

O'DOHERTY, Brian. **O Cubo branco, notas sobre o espaço da galeria.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation Art.** London: Thames & Hudson, 1994.

ORCHARD, Karin; SCHULZ, Isabel; SCHWITTERS, Kurt; Palhares, Taisa. **Kurt Schwitters 1887/1948 – O artista Merz.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

PEARSON, Mike. **Site-Specific Performance.** Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

José Paiani Spaniol: artista Plástico e Professor Doutor, 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.

ESPELHO NO ESPELHO

Fernando Cidade Broggiato
IA/UNESP – fburjato@terra.com.br

RESUMO

A arte reflete o mundo à sua volta e, ao mesmo tempo, se estabelece como modelo para ele, além de propor uma reflexão sobre seus próprios mecanismos. O texto trata sobre como isso ocorre, especialmente a partir da pintura impressionista, usando como referência dois textos brasileiros de ficção: um conto de Machado de Assis e outro de Guimarães Rosa, ambos intitulados "O espelho".

PALAVRAS-CHAVE

Modernismo. Pintura. Machado de Assis. Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Art reflects the world and, at the same time, stands as a model for it, as well as establish a reflection on his own mechanisms. The text deals with how this occurs, especially from Impressionist painting, using as reference two Brazilian texts of fiction: a short story by Machado de Assis and another by Guimarães Rosa, both entitled "The mirror".

KEYWORDS

Modernism. Painting. Machado de Assis. Guimarães Rosa.

1

Um gramado, um monte de feno ou uma blusa não têm uma cor. A cor não pertence a um ou a outro, é antes uma condição momentânea, dada a uma iluminação específica, a um ponto de vista específico: uma impressão. É assim que a pintura impressionista nos ensinou a ver, embora a gente ainda fale que uma blusa seja azul, que um gramado seja verde.

A pintura impressionista nos descreve a impossibilidade de se representar (e de se ver) um objeto "em si": mesmo se insistirmos em chamar uma blusa de azul, por exemplo, entendemos que o azul talvez não esteja nela, mas no modo como a vemos, na impressão que temos dela. Observada sob outra luz, ela poderia assumir outra cor, e nenhuma delas seria a *sua* cor.

Se tudo o que vemos se trata de um fenômeno óptico, não há contornos, não há linhas, e o torneado dos objetos, dependendo das circunstâncias, se mostrará, também, incerto. A pintura impressionista também nos indica que a própria forma pode

se mostrar fugidia, vaporosa. Não se deixa de pintar a forma definitiva das coisas por capricho; isso acontece porque passamos a duvidar se a forma definitiva das coisas, de fato, existe.

Desde o final do século dezenove vai rareando a solidez os objetos; olhamos para o mundo e encontramos uma superfície rugosa. Essa, no entanto, não é a matéria das coisas, mas a textura das tintas, da trama da tela, ou mesmo de nossa retina.

2

A pintura é sólida porque nosso olhar é sólido: Cézanne talvez nos aponte, entre muitas coisas, que o esforço para se pintar, para se construir uma imagem tem, nele mesmo, alguma solidez; é, em si, uma *coisa*. Desenha-se o desenho, mais do que o objeto, mais do que o mundo. Mas não estaria no desenhar, e não naquilo que é observado, o mundo? Não amaríamos o próprio desejo, em vez do desejado?¹

3

Picasso, Matisse, nos lembram que talvez a pintura, em sua história, pouco tenha a ver com olhar algum objeto e o representar. Picasso está menos distante da pintura neoclássica ou da decoração de um vaso grego antigo do que da pintura impressionista.

Não se pinta (apenas) o esforço de se traduzir num quadro um objeto que se vê (um violão, por exemplo). Não há problema em se pintar as coisas, afirmar que o contorno deste vaso é assim, ou que esta blusa é azul, afinal o que pintamos nunca são as coisas, mas a própria pintura, uma ficção². O fato de lobos não falarem não torna impossível ou ilógica a história de Chapeuzinho Vermelho.

4

¹ NIETZSCHE, Friedrich, 1992, p. 83.

² Podemos pensar no impressionismo como um interlúdio numa longa tradição de pinturas de história.

Há um olhar para um quadro que é anterior a um quadro, a este quadro pintado. Na experiência de se ver um quadro, há inúmeros outros que o pintor e o espectador trazem consigo. Quando Picasso, em 1937, exhibe *Guernica*, não representa exatamente um bombardeio de uma cidade, mas a tradição da pintura de história, e nos pergunta se sua solenidade, sua representação grandiosa do horror poderia ser possível em nosso tempo. Se seria possível verter um acontecimento terrível, como tantos que vemos nos jornais ou nas ruas em uma imagem mítica.

No entanto, se nosso olhar se revelou baço, se a pintura como linguagem se nos coloca entre nosso olhar e as coisas, onde está a relação entre o que vemos numa tela e a realidade que vivemos? De um lado, temos a presença física do quadro, sua realidade, suas cicatrizes de tinta, pinceladas, traços, *pentimenti* – aquilo que o pintor Francis Bacon, referindo-se a Picasso, chamaria de “brutalidade do fato”³. Para Bacon, “quando se fala de violência em pintura, ela nada tem a ver com a violência da guerra. Ela tem a ver é com a maneira como reproduzimos a violência da própria realidade”⁴. O artista britânico, aqui, não se refere à descrição pictórica de um fato especialmente violento, mas a uma certa aspereza intrínseca à própria vida. Por isso, temos, diante de *Guernica*, sem dúvida, uma visão atroz, embora o horror, a presença crua da realidade esteja mais vívida na obra de Picasso nos anos seguintes, em um homem tomando sorvete, em um gato matando um passarinho.

De outro lado, há o mito. Se numa pintura, nada é real, se o que se pinta são ideias, pode se pintar o que se quiser, do modo como se quiser. O pintor será um criador de fábulas, e a realidade do quadro não será levada em conta, ou até deverá ser minimizada. Um dos exemplos mais extremos na primeira metade do século vinte talvez seja a pintura de Magritte, com seu alto poder evocativo e sua pobreza pictórica. Uma reprodução fotográfica de um de seus quadros pode ser tão boa quanto o original.

Talvez Picasso, ao pintar *Guernica*, tentasse conciliar as duas coisas, a aspereza do mundo e o mito. Seria isso possível? Parece que nesse caso, o autor pende para a segunda alternativa.

³ SYLVESTER, David, 1998, p. 182.

⁴ IBIDEM, p. 81.

Se Stephen Dedalus, o artista de Joyce, vê a história como um pesadelo do qual tenta acordar⁵, Picasso constrói sua obra gozando sempre estar semidesperto: entre a assombração da história (da arte) e a presença bruta, pura, oposta a qualquer símbolo, do real. Novamente, a espessura do olhar, da tinta, das coisas concretas que antecedem aquilo que olhamos se coloca à nossa frente. O passado da arte, presente em Picasso, não se parece com as luzes coloridas dos slides de *Powerpoint* das aulas de história da arte a que submetemos nossos alunos⁶.

5

Warhol nos diz que a imagem acaba por se tornar, ela mesma, uma *coisa*, com aquilo que elas têm de impenetrável. Ou que a nossa vida concreta se tornou tão rasa quanto uma imagem. Ou os dois. Seja como for, essa imagem/coisa, num certo sentido, substitui ou supera o real. Se a jovem Norma Jeane Mortenson pouco tem a ver com o mito Marilyn Monroe, isso não torna o mito menos real, não lhe retira nada de sua força. Pelo contrário, percebemos que há alguma coisa de irreal na própria moça, na triste Norma Jean, e é somente com sua morte que o mito Marilyn, livre desse constrangimento, pode assumir uma dimensão maior, acima da realidade palpável, próprio das divindades. O mito nos parece mais sólido do que a vida.

Lembro de um amigo de adolescência que, quando víamos uma garota muito bonita na rua, se referia a ela como uma “mulher de revistinha”. Nós, olhando as meninas na rua, entendíamos imediatamente o que ele queria dizer: que ela era tão atraente quanto as mulheres que víamos nuas nas páginas das revistas, que sua beleza tinha algo de extraterreno, de superior ao mundo em que vivíamos; ela tinha a aparência de fixidez, de certeza, ela tinha a autoridade daquilo que é impresso, daquilo que não é deste mundo, daquilo que é linguagem. Ela se parecia com aquilo que as pessoas deveriam ser (de acordo com as revistas ou a televisão), mas jamais seriam,

⁵ JOYCE, *Ulisses*, 1992. p. 30

⁶ O pintor norte-americano Jasper Johns, em 1953 descreveu a experiência de ver pessoalmente, pela primeira vez, uma obra de Picasso: “Eu não podia acreditar que era um Picasso. Pensei que era a coisa mais feia que já tinha visto. Eu estava acostumado com a luz passando através de slides coloridos; eu não percebi que teria de rever minhas noções do que era pintura”. JOHNS, Jasper, 1996, P.165. Minha tradução do inglês.

pelo simples fato de serem gente, como nós. Olhar para uma mulher como aquela nos diminuía por nos fazer lembrar desse pecado original.

A primeira Marilyn pintada (serigrafada) por Warhol é uma cabeça pairando num fundo pintado de ouro, feito uma figura bizantina. Como nas Virgens anteriores ao Renascimento, não se parece (e é importante que não se pareça) com sua mãe, nem com sua namorada, nem com a garota na esquina; ela pertence a outra espécie, habita outro lugar. É uma santa, ou uma *mulher de revistinha*, tanto faz⁷.

Uma serigrafia de Warhol é sobre a pessoa Marilyn, tanto quanto uma natureza-morta de Cézanne trata de maçãs. O artista aqui nos fala menos da estrela de cinema do que de arte, do que de linguagem. Diante de uma imagem diáfana ou irreal, vemos a matéria da arte, do dizer alguma coisa. Amamos, sim, o desejo – e o desejado se desvaneceu, virou purpurina. Se há algo de trágico em Warhol é a constatação de que a tragédia talvez não seja mais possível.

6

Lembro de, com uns dez, doze anos, fazer um desenho olhando para minha tia. Quando mostrei a ela, disse que o desenho poderia ter qualidades, mas que ela não era daquele jeito. Principalmente seu nariz, que não parecia certo. Ela se levantou, abriu algumas gavetas, e trouxe uma fotografia dela, mostrando para mim como era seu nariz.

Consegui reparar menos na imagem do que no fato de ela buscar uma fotografia para mostrar seu nariz, e não apontar, simplesmente, para o centro de seu rosto. Este talvez fosse um acidente; a fotografia é que lhe dizia o que ela era.

7

⁷ Anthony Blunt cita uma carta de Rafael a Castiglione: “Para pintar uma beldade, preciso ver várias beldades, mas já que há uma escassez de mulheres belas, eu uso uma certa ideia que me vem à mente”. BLUNT, Anthony, 2001, p 90.

O homem tem duas almas, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. A segunda, exterior, pode ser um objeto, um outro homem (ou muitos homens) ou “uma operação”. Como a primeira alma, ela “transmite a vida”, e perde-la significa perder a metade da existência ou, em certos casos, a existência inteira. Quem afirma isso é o personagem João Jacobina, no conto *O espelho*, de Machado de Assis⁸.

Ele nos conta que, jovem pobre, fora aos vinte e cinco anos nomeado alferes da guarda nacional, motivo de orgulho não só para sua família, mas para a vila onde morava. Uma tia viúva o chama para passar um tempo com ela, em seu “sítio escuso e solitário” – e pede para levar a farda. Adulado pela tia, que prefere chama-lo de alferes, e não mais de Joãozinho, tem seu quarto decorado por um grande espelho, peça luxuosa, que destoava do resto da casa, “cuja mobília era modesta e simples”.

Ao fim de três semanas, a tia é obrigada a ir embora, acudir a uma filha doente. Jacobina percebe alguma motivação escusa nos escravos, embora eles ainda o tratem com reverência, chamando-o de “nhô alferes”. De manhã, percebe que o sítio está deserto: todos aproveitaram a ausência da dona da casa para fugir. Sozinho, sem mesmo os cachorros (levados pelos escravos), Jacobina ouve, dias a fio, somente o pêndulo do velho relógio da sala. Come mal, dorme mal e não ousa se olhar no espelho. Quando arrisca, tomado de pavor, tem a impressão de encontrar do outro lado uma figura “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”. Até que lhe ocorre vestir a farda de alferes, e então se vê refletido, “nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso”, e assim, sempre observando a si próprio fardado, recupera-se. Durante dias, veste a farda e mantém-se duas ou três horas diante do espelho, “lendo, olhando, meditando”, e assim atravessa “mais seis dias de solidão, sem os sentir”.

O horror de Jacobina é a intuição de que, sem o mundo à sua volta, ele desapareça, torne-se um espectro, nem mesmo passível de ter um reflexo. Apenas no momento em que se lembra de sua farda é que consegue encontrar sua substância. Sua espessura não está na profundidade de sua mente (se isso existe), mas na superfície de sua farda, na superfície do espelho.

⁸ O conto tem o subtítulo “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, e foi publicado pela primeira vez em 1882. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de, 2007, p. 154-162.

8

É possível e confortável pensarmos no conto de Machado como um exercício de ironia social. Jacobina, de origem pobre, supervaloriza seu sinal de ascendência social, a condição de alferes, algo tão frágil e superficial que ele precisa, para si mesmo, vestir sua farda. Também seria cômodo afirmar que o gesto de minha tia, buscando uma fotografia de seu rosto e me mostrando como é seu nariz só mostraria o quanto ela é desmiolada ou tola. Podemos, no entanto, pensar no conto menos sobre um documento da sociedade escravagista brasileira do mil e oitocentos e mais sobre nossa necessidade de consultar o *smartphone*.

Podemos considerar a vertigem de Jacobina como a vertigem da arte moderna, do homem moderno, ou pós-moderno, ou contemporâneo (neste caso, tanto faz), cuja liberdade ou autonomia coincide com sua possibilidade de não ter lugar, de não existir. A farda de Jacobina, se quisermos, é o museu em torno do urinol de Duchamp⁹.

9

Nos textos sobre arte moderna, é comum lermos sobre uma suposta *autonomia* da linha e da cor. Cor seria puro estímulo visual, e não mais a coloração de um rosto ou de um pôr do sol; o mesmo poderíamos falar da linha, apreciada por suas qualidades intrínsecas, por sua própria beleza, força ou fluidez, e não mais por sua capacidade de delinear, por exemplo, um corpo nu. É conhecida (e, quem sabe, falsa) a anedota em que Matisse é interpelado, numa abertura de exposição, sobre como uma mulher era representada num de seus quadros, e ele teria respondido que aquilo não se tratava de uma mulher, mas de uma pintura.

⁹ Podemos pensar também que a existência de Jacobina reside na superfície de sua farda, e não na profundidade daquilo que poderíamos chamar de seu interior (ou de sua primeira alma). Como, na pintura impressionista (e mesmo na escultura de Rodin, ambos contemporâneos a Machado de Assis), a substância está na superfície das coisas – tanto das representadas quanto das obras em si. Essa superfície, a farda, também um invólucro, é exterior à superfície da pele: Jacobina precisa dela para existir, como a obra de Duchamp precisa de um museu em torno de si para assegurar sua existência como arte.

Livres do fardo da representação, esses elementos poderiam atingir seu esplendor, sem precisar prestar contas ao mundo externo. A pintura passaria a ser apreciada por qualidades próprias de sua linguagem (pincelada, organização espacial), e cada vez menos por sua relação com o que há fora dela, com o mundo.

Essa proclamada autonomia permitiria que a pintura ou a escultura se tornassem livres em relação a tudo aquilo que não pertencesse aos seus respectivos universos. Mas seria essa liberdade um ganho?

Quando brincávamos de pega-pega, aos nove, dez anos, permitíamos que algumas crianças mais novas entrassem no jogo, contanto que na condição do que chamávamos de *café com leite*: elas não podiam efetivamente *pegar* nem ser *pegas* por nenhuma outra criança. Elas, aparentemente não compreendiam totalmente as regras da brincadeira, mas eram incorporadas à sua dinâmica, correndo para lá e para cá, rindo e se divertindo, como todos, mas sem ter um papel decisivo. Eram as mais livres, justamente porque, efetivamente, estavam fora do jogo, corriam paralelamente a ele. Seria essa a conquista da arte moderna, ser livre com o preço de se tornar inofensiva, decorativa - de ter se tornado *café com leite* em relação ao mundo?

“escrever sobre escrever”, assim em minúsculas, escreve Haroldo de Campos, “é o futuro do escrever”.¹⁰ O que seria esse futuro, uma utopia ou uma condenação?¹¹

10

Em 1962, como parte do livro *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa publica um conto intitulado *O espelho*¹². Nele, um narrador anônimo, que fala diretamente ao leitor, conta sua curiosa experiência com esse objeto e seu poder de refletir.

Primeiro, ele nos fala de seu medo de espelhos, de como seus reflexos eram vistos pelos *primitivos* como a alma. Lança-nos, portanto, uma ideia semelhante à que encontramos no conto homônimo de Machado de Assis: olha-se no espelho e se

¹⁰ CAMPOS, Haroldo, 2004, p. 13

¹¹ Faríamos arte para falar da condição da arte? Quem estuda arte estudaria, portanto, o discurso da arte sobre arte – como um espelho diante de outro espelho?

¹² In: ROSA, João Guimarães, 1988, p. 65-72.

encontra a alma. No entanto, não há aqui a teoria de Jacobina sobre as duas almas, a exterior e a interior. Todo o relato de Rosa é voltado a um mergulho para dentro de si, à busca do “eu por detrás de mim”.

O protagonista faz uso de exercícios (cita a ioga e os exercícios espirituais dos jesuítas) para, encarando-se no espelho, tentar não enxergar aquilo que de animal teria em suas feições (no caso, seu “sósia inferior na escala” seria a onça), e depois, igualmente abstrair o que haveria de semelhante aos seus antepassados. Conseguindo *não ver* nem uma coisa nem outra em seu próprio rosto ele passa, gradualmente, a não há mais encontrar reflexo no espelho. Chega a se perguntar se não haveria nele “uma existência central, pessoal, autônoma”, se não seria ele um “des-almado”.

Não é assim, entretanto, que o conto termina: o narrador, com o tempo, recupera seu reflexo. Depois de ter sua imagem negada, num determinado momento, em que ele amava e estava “aprendendo (...) a conformidade e a alegria”, ele encontra novamente sua face no espelho. Trata-se, porém, de um “ainda-nem-rostos – quase delineado, apenas – mal emergindo”. Era “não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só”.

11

Excluimos nossa animalidade, excluimos nossa história, e ainda assim, depois de cavar um bocado, encontramos alguma coisa lá no fundo, ainda que seja “menos que um menino”. Há um certo otimismo, ou humanismo, em Guimarães Rosa, impensável em Machado de Assis. Sua visão se parece com a de muitos artistas das primeiras décadas do século vinte, crentes na possibilidade de se libertar da influência do passado (acordar, como deseja Stephen Dedalus) e deixar emergir uma expressão primeva. Como Paul Klee, afirmando querer ser como “um recém-nascido, sem saber nada, absolutamente nada sobre a Europa; ignorar poetas e modas, ser quase primitivo”¹³.

¹³ In: GOLDWATER, Robert; TREVES, Marco (org.), 1972, p. 442. Tradução minha do inglês.

Guimarães Rosa escreve seu conto no mesmo ano que Warhol cria sua primeira Marilyn, dourada, bizantina. Este quadro, no entanto, é um espelho mais próximo daquele concebido por Machado, vislumbrado por Jacobina: uma superfície que reflete uma superfície. Neste mundo, não há lugar para a busca de um eu íntimo, sob o risco de não se encontrar coisa alguma.

12

Há também o espelho história de Branca de Neve¹⁴: ali, a rainha se olha, não para enxergar a si própria mas as outras: como é a sua beleza perante o resto das mulheres do mundo¹⁵.

Como na história de Jacobina, o espelho é um instrumento de exterioridade. Ou, dito de outra forma: o escrutínio de si se dá apenas em relação ao que lhe é externo. O espelho (ou a arte) nos devolve a imagem embrulhada em linguagem, e é na superfície desse invólucro que a vida se torna possível. Olha-se para uma revista, e não para as ruas, para ver como é uma mulher, mostra-se a fotografia para indicar como é o nariz. Não se olha o intrínseco (nem que seja mal emergindo), talvez porque ele não exista.

13

Com a década de 1960, começou a ser mais frequente a ideia de que a tal emancipação da arte em relação ao mundo seria alguma coisa negativa. Pinturas, esculturas, poesias e mesmo romances acabariam falando apenas de si, dos problemas de sua execução, dos limites de suas linguagens, e isso teria feito com que a arte acontecesse em algum lugar paralelo ao mundo, uma roda girando sobre si mesma, como a ventoinha de meu computador, a única peça que escuto trabalhar, mas que ignora o teor do que escrevo. Essa arte, ou essa visão de arte, passou a ser chamada,

¹⁴ In: GRIMM, Jacob e Wilhelm, 2012, p. 247-256.

¹⁵ “O espelho mágico parece falar com a voz da filha e não da mãe”, observa Bruno Bettelheim. Segundo ele, “A menina pequena acha a mãe a mulher mais linda do mundo, e é assim que o espelho fala inicialmente com a rainha. Mas como a menina mais velha considera-se muito mais bonita do que a mãe, isso é o que o espelho diz mais adiante” (BETTELHEIM, Bruno, 1997, p.60-61).

pejorativamente, de *formalismo*. E esse olhar crítico ao modernismo denotaria o próprio ocaso do movimento moderno, ou o início do pós-modernismo, ou contemporaneidade.

Como consequência, nos anos 1980 e 1990 ganham mais espaço artistas cujos trabalhos fazem denúncias sociais e/ou estão vinculados a reivindicações de direitos de grupos, como negros, mulheres, homossexuais. Assim, supostamente, a arte não estaria falando apenas de arte. Não falaria mais do Azul, mas de uma blusa azul.

É quase como se os artistas tivessem dado ouvidos aos seus pais, tentando os dissuadir da escolha da carreira: por que você não faz alguma coisa que preste?

14

Seria possível, no entanto, a arte falar apenas de arte? Faz sentido imaginar que a obra de um pintor, boa e má, se trate apenas de manchas ou gotejamentos, ou áreas de cor, e nada mais, não significando absolutamente coisa alguma? Na arte, falando de si própria e de seus limites, não residiria, também, um discurso ou uma postura sobre outra coisa? Ou, colocando de outra forma: uma obra de arte que discorre sobre si própria (que gira sobre si própria, como a ventoinha) não traz em si uma postura política (e uma postura radical), num mundo em que tudo – incluindo a fruição de uma obra de arte – é, de antemão, rotulada e instrumentalizada?

15

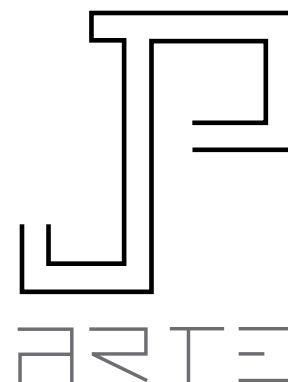
Spiegel im spiegel, em português, Espelho no espelho, o título que escolhi para este texto, é o nome de uma peça para piano e violino escrita em 1978, pelo compositor estoniano Arvo Pärt. Seu título é compreensível quando ouvimos a música, hipnótica, sem muita diferença entre início, meio e fim. Não descreve um espelho diante de outro espelho. Não descreve nada, como a maioria das músicas, aliás. No entanto, não arriscamos dizer que ela não trata de coisa alguma, que seja sobre nada.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BETTELHEIM, Bruno. *Na terra das fadas: análise dos personagens femininos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1997.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália: 1450-1600*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOLDWATER, Robert; TREVES, Marco (org.). *Artists on Art, from the 14th – 20th centuries*. Londres: Pantheon Books, 1972.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tomo 1. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- JOHNS, Jasper. *Writings, sketchbook notes, interviews*. Nova York: The Museum of Modern Art, New York, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosacnaify, 1998.

Fernando Cidade Broggiato

Artista plástico, também conhecido como Fernando Burjato. Possui graduação em Superior em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1994) e mestrado em artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2011), onde é doutorando. É autor do livro de contos “Cabeça, corpo, caveira e alma” (Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000) e “Arte brasileira nos acervos de Curitiba” (Curitiba: Segesta, 2010), em coautoria com Daniela Vicentini.



MESA 10 RITUAL

Miguel Alonso A. Carvalho
UNESP

EXPERIÊNCIA ENTRE PESQUISA
E PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CRIAÇÃO
DAS OBRAS DE ARTE “ORI” E DA
EXPOSIÇÃO “EQUILÍBRIO”

André Ricardo de Souza
UEL

DO RITUAL À REPRESENTAÇÃO:
APONTAMENTOS PARA UMA
GENEALOGIA DO ESPETÁCULO
DRAMÁTICO-MUSICAL MODERNO

Caio Richard de Araújo Macedo Alexandre
USP

ARTE E RITUAL: UM LABORATÓRIO
TEATRAL COM BASE NAS CERIMONIAS
DAS MÁSCARAS PANKARARU
E FULNI-Ô

Leandro Ferraz
UNESP

O SAGRADO E O PROFANO:
A COMICIDADE DOS FESTEJOS
JUNINOS DO BICO DO PAPAGAIO

Flavia Leme de Almeida
UNESP

RITUAIS DO BARRO: PERFORMANCES
DE QUATRO MULHERES ARTISTAS
LATINO-AMERICANAS NA CENA
CONTEMPORÂNEA

EXPERIÊNCIA ENTRE PESQUISA E PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CRIAÇÃO DAS OBRAS “ORI” E DA EXPOSIÇÃO “EQUILÍBRIO”

Miguel Alonso A. Carvalho

Instituto de Artes UNESP – miguelalonsorj@gmail.com

RESUMO

Neste texto, apresentam-se os percursos de elaboração das obras Orí e da exposição: “Equilíbrio”. O conjunto de obras Orí é uma proposta artística de relacionar o estudo científico da percepção com a visão religiosa e filosófica de matriz brasileira nagô-ioruba¹ de estrutura da mente. Nesta tarefa, percebe-se a convivência de distintas formas de pensar o conhecimento e a possibilidade de produzir arte pelo desenvolvimento de distintas pesquisas. Este trabalho foi fruto de toda a formação no curso de Artes Visuais da UNESP e da participação no GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia, pois as investigações em diferentes áreas de conhecimento e o aprofundamento nas compreensões sobre arte engendraram a reflexão sobre o diferencial da produção artística como um artista-pesquisador.

PALAVRA-CHAVE: Artista-pesquisador, Percepção, Mente, *mythos/lógos*, orixás

ABSTRACT

In this paper , we present the development paths of Orí art works and the exhibition: "Equilíbrio" . The set of Orí is an artistic proposal to relate the scientific study of perception with religious and philosophical view of Brazilian Nago - Yoruba of mind structure. In this task, you see the coexistence of different ways of thinking about knowledge and the ability to produce art for the development of many research. This work was the result of all the training in the course of Visual Arts from UNESP and participation at GIIP - International Interintitucional Group of Research between Convergence of Art , Science and Technology. All investigations in different areas of knowledge and deepening the art insights, made born reflection on the difference of artistic production as an artist - researcher .

KEYWORDS: Researcher-Artist , Perception , Mind , *mythos/lógos*, orixás

¹ A filosofia das tradições nagô-ioruba são bases da religião do Candomblé, elas são fundamentadas na relação primordial do ser humano com a natureza e são compreendidas na ligação dos ritos e mitos oriundos do sincretismo de crenças dos povos Ioruba, Nagô, Ketu e Angola.

1. Apresentação

Orí² é um conjunto de obras artísticas (**imagem 1**) resultantes de um projeto que foi concebido na busca por relacionar diversos momentos da formação como artista e pesquisador. Todo o percurso perpassa o desenvolvimento de propostas poéticas e da pesquisa desenvolvida durante a graduação.

Inicialmente o objetivo de Orí era apresentar tanto o estudo da percepção, quanto a investigação da leitura religiosa afro-brasileira das relações entre mente e ambiente, no entanto, a medida que este trabalho se apresentava como a conclusão do curso, todo o projeto passou a servir como a imagem do que foi o caminho para a formação como artista-pesquisador. Este trabalho aborda formação acadêmica não apenas como artista ou pesquisador, mas na junção das duas como um artista-pesquisador.

A percepção aparece neste trabalho, como matéria-prima e ao mesmo tempo, produto para a viabilização do projeto Orí. Sendo

um ponto comum dos processos artísticos de produção de obras de artes e da visão sobre o que é a construção do conhecimento humano. Desta forma, a mesma foi à base principal para analisar esse percurso como artista-pesquisador.

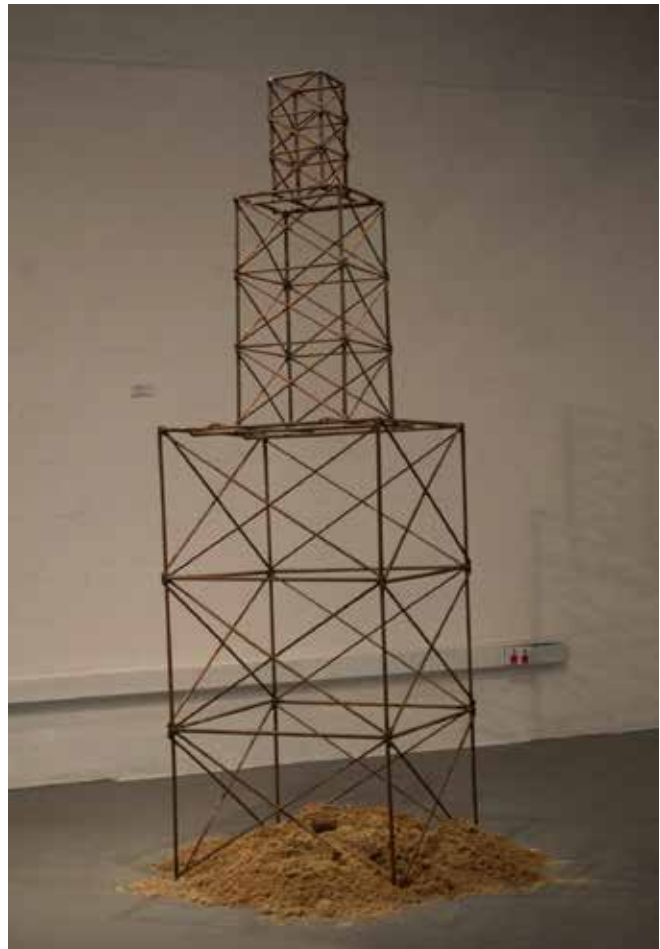


Imagem 1: Orí 1, Miguel Alonso, 2015.
Estrutura de ferro soldado, areia, cerâmica e pó de ferro

² Orí é a palavra em Ioruba que denomina a cabeça e a mente.

Ponderara-se que a academia visa à construção de métodos para a criação e posterior perpetuação de conhecimentos, mas que o conhecimento não é exclusivo deste processo. Sendo possível compreender a linguagem artística como uma das respostas para a compreensão da forma com que o mundo é percebido, esse é o principal argumento apresentado nesse trabalho.

Linguagem: artística e acadêmica

O projeto Orí foi fruto da aproximação do pensamento como narração (mito) e da argumentação (derivada da prática da pesquisa e dos conceitos sobre percepção), resultando em trabalhos artísticos como ligação das raízes da construção da linguagem e do conhecimento: a narrativa e a argumentação. Para fazer essa ligação criou-se um paralelo dessas raízes com duas interpretações da percepção humana. Essas interpretações são os estudos argumentativos da percepção pela psicologia e pela interpretação mitológica do mesmo processo cognitivo abordado pela percepção, mas pelo viés das tradições religiosas do Candomblé.

O início do processo dessa ligação foi feito a partir perspectiva elaborada por Raul Fiker, no primeiro capítulo do livro “O Conhecer e o Saber em Francis Bacon”³, questionando exatamente essa relação dos princípios da narrativa e da argumentação na construção do saber clássico. Fiker assume que tanto a narrativa quanto o método argumentativo são desenvolvimentos da linguagem e que engendram a construção do saber, o que os torna inseparáveis, pois são as formas básicas para a formulação de uma consciência de mundo e estão presentes desde a filosofia platônica. As bases desse questionamento, para o autor, se encontram nos conceitos de *mythos* e o *lógos*. Segundo a citação de Hermann L’heritage Broch (BROCH, 1966, p.247 apud FIKER, 1996, p.24):

“É no domínio do mito que se revelam os elementos fundamentais constitutivos da alma humana, e eles se revelam a ela, pois ela os

³ FIKER, Raul. O Conhecer e o Saber em Francis Bacon. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1996.

redescobre, os reconhece e os transpõe em ação dramática nos eventos do mundo e nos da natureza. É o mesmo processo pelo qual o espírito humano conhece sua estrutura fundamental sob forma de lógica e a redescobre na causalidade dos eventos do mundo exterior, dominando assim estes últimos. Condicionado por esta dupla constituição fundamental da existência humana, o ato de aprender o mundo se realiza no *mythos* e no *lógos*. Eles são as duas imagens originais do conteúdo e da forma, indissolivelmente conjugadas entre si, e precisamente por isto se refletem mutuamente e se unificam miraculosamente no mais humano de todos os fenômenos humanos: a Linguagem Humana.”

Dentro da análise de Fiker e na citação de Broch, é evidente a convivência do *mythos* e do *logos*. Mas mais além, é possível ver suas consequências para a geração que se transformará nas bases das ciências clássicas, nos princípios de Empirismo e do Racionalismo e também para a formação do próprio conhecimento humano. Tanto o *mythos* quanto a *logos*, são apresentados como ferramentas de tradução da realidade física para a abstração e concreção de conceitos, teorias e pensamentos. Foi a partir da análise de Fiker, que surgiu um paralelo entre estas funções linguísticas abordadas e a possibilidade de hibridizar os elementos de distintos caminhos apresentados por pesquisas realizadas durante o período da graduação em Artes Visuais.

Sendo assim, o processo possui tanto características tradicionais da produção artística quanto da metodologia acadêmica. A linguagem acadêmica escrita cria um movimento cronológico, mas é necessário constatar que a formação como artista-pesquisador surge de forma orgânica, na interconexão de muitos eventos. É importante que se perceba que uma é inerente a outra, portanto, a criação das obras apresentadas ocorreu em uma rede de realidades distintas, na junção da produção artística e dos questionamentos teóricos. Questões formais também abordadas indiretamente no projeto não serão expostas neste trabalho.

O que é Orí?

Orí é uma palavra em Ioruba que denomina a cabeça e a mente, tanto no sentido de cabeça “física”, quanto no de mente “abstrata”. Segundo as tradições Iorubanas esta divisão semântica é feita, respectivamente, em *Orí Òde* e *Orí Inú*. A primeira é relacionada diretamente com o mundo dito físico, material, e está ligada a

forças como as árvores e os minerais, já a segunda está ligada ao aspecto divino, a ligação direta com *Olorum* (Deus) e as demais forças.

Os Orixás para o Candomblé são as divindades supremas das relações do ser humano com a natureza e a espiritualidade. Tais divindades ora chamadas de santos ora de deuses são representações de elementos da natureza e das qualidades e problemas da própria cognição humana. O estudo dos Orixás é complexo, pois deriva de uma tradição oral, na qual todos os fundamentos e ensinamentos são transmitidos pela narração. O estudo dessas divindades deve ser compreendido, conforme afirma José Beniste⁴, sob três aspectos: o divino, o histórico e o mitológico. As figuras dos Orixás possuem diversos significados, pois também são somas de lendas e histórias. Muitos povos e nações trouxeram a imagem de suas matriarcas/patriarcas como divindades.

É dentro da estrutura da dicotomia básica do Orí, mundo exterior/interior, que se fundamentam as criações artísticas desse projeto. Faz-se aqui um paralelo à tradicional divisão de espaço externo e mundo interno, proposta por algumas correntes do estudo da percepção e que será abordada mais à frente. Todo Orí é único e assume sua individualidade independente do bem ou do mal, superando o processo da tradição de virtude/pecado, céu/inferno, de outras religiões, como por exemplo, a Cristã. É em seu papel mítico de representação da ação de perceber que se fez a oportunidade de questionar o processo tradicional da pesquisa da percepção. Dentro dos preceitos e tradições, tanto o Orí Óde quanto o Orí Inú são paradoxais por natureza. A busca do equilíbrio é o objetivo dos vários ritos, conforme afirma José Beniste, em seu livro “Òrun/Àiyé, o encontro de dois mundos”, 1997.

O processo do artista-pesquisador está nos entremeios das abordagens, tanto narrativa quanto argumentativa. O princípio das relações do Orí com as divindades e com a realidade terrena é extremamente complexo em sua construção narrativa e é na abordagem de sua forma que as obras escultóricas tiveram base

⁴ BENISTE, José. *Òrun, Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra*/ José Beniste. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

para a criação do trabalho artístico desse projeto, pois existe aqui um grande paralelo com as teorias da percepção. Transformar um raciocínio puramente narrativo em elementos argumentativos é uma das premissas de algumas linhas tradicionais de pesquisa, como por exemplo, a antropologia religiosa, que se encarrega de estudar e documentar tais fundamentos nas religiões. Os estudos das arquiteturas do Orí, aqui tratados, não foram feitos de forma antropológica, mas formulados considerando-o como uma leitura mítica, que possui prováveis ligações com certas teorias científicas ocidentais que tentam explicar o mesmo evento, a percepção humana.

Orí x Percepção

O projeto Orí surgiu conceitualmente na comparação entre o significado do *Orí*, na cultura do Candomblé, com a dicotomia mente/mundo estudada na psicologia e nas artes. A percepção é uma das bases da psicologia da Gestalt⁵, mas seus predecessores vêm da compreensão filosófica tradicional desde Platão e Aristóteles, nas quais a percepção funciona como mecanismo para a abstração⁶, tanto quanto o centro dessa mesma relação dual interior/exterior.

Segundo Lucia Santaella, em seu livro “Percepção: fenomenologia/ ecologia/ semiótica”⁷, para ambos os pesquisadores, empiristas⁸ e intelectualistas⁹, a relação entre os objetos e o corpo funcionava apenas como tradução. Há uma divisão arcaica que separa os sentidos viscerais (o tato, o olfato e o paladar) dos cerebrais (visão e audição). Dentro das teorias clássicas da percepção, tanto para os filósofos, quanto para os psicólogos, estes sentidos são receptores entre um espaço físico externo e uma mente interna, abstrata. A diferenciação das linhas de estudo é, segundo Santaella, para os Subjetivistas a mente possui lógicas para a

⁵ Os estudos da psicologia da Gestalt surgiram na Alemanha no início do séc. XX, seus precursores são Wertheimer, Koffka e Kohler.

⁶ Uma das bases da filosofia ocidental está no processo de apreensão humana do mundo, a percepção sempre foi considerada como esta operação passiva, das relações entre o Homem e os objetos.

⁷ SANTAELLA, Lucia. Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage, 2012.

⁸ Pensadores empiristas: Berkeley e James e John Stuard Mill.

⁹ Pensadores intelectualistas: Descartes, Locke, Feigl, Kant, Koffka.

percepção das sensações. Já para os Materialistas a estrutura cartesiana da mente é como uma “tábula rasa”, preexistente, e deve ser alimentada com experiências.

Em ambos os casos, há na percepção a existência de uma espécie de criatura interna ao pensamento, uma criatura-homúnculo. Segundo Antônio Damásio¹⁰, essa é uma visão antiga do processo da percepção que reside no senso comum da noção de consciência, como se houvesse um pequeno representante do indivíduo observando as experiências como em um filme. Em seu livro, “O mistério da consciência”¹¹ Damásio constrói uma explicação biológica para o sentido do *Self* e desmistifica a representação de homúnculo.

O avanço do estudo da percepção veio com as teorias da Gestalt, tal qual Santaella destaca, uma vez que esta assume que a percepção não acontece, ela é construída pelas informações dentro do cérebro juntamente com os sentidos. Para ela isto se relaciona com o sistema de signos apresentados por C.S. Peirce, na semiótica. A autora evidencia que segundo a Gestalt os sentidos não são uma ponte entre dois mundos, e sim que eles integram o próprio movimento e fazem parte do indivíduo, criando os símbolos. Contudo, dentro da Gestalt ainda há a divisão tradicional entre: o perceptível e o *percepto*. E é aqui que surge a intenção de propor um paralelo com o conceito de Orí. O paradoxo Orí Òde e Orí Inú nos parece simples, sendo uma divisão dual assim como no caso da abordagem Intelectualista e Empirista, apesar disso, embora paradoxais, esses dois conceitos são a mente como um todo, não há divisão de interno e externo no Orí. A proposta do projeto artístico Orí foi compor obras como a ação ativa da percepção e, de uma forma artística, mostrar esse entremeio na criação de um espaço formado pelo que seria o Orí integral, as somas de Orí Òde e Orí Inú .

No mesmo livro, Lucia Santaella, faz uma comparação entre a teoria da Gestalt e o conceito de “Ecologia da Percepção”, cunhado por J.J. Gibson. Destacando novamente a noção da percepção como ação ativa, iniciada pela

¹⁰ DAMÁSIO, Antônio. O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si / Antônio Damásio; tradução Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹¹ Idem, 2015.

Gestalt, nas trocas do indivíduo e dos objetos. Mas é marcante, que a partir da abordagem de Gibson, a noção passa a ser ambiental, assumindo-se a percepção por meio da soma das sensações do observador e essa interação irá fundamentar a consciência humana.

Dento do conceito das obras Orí, a percepção se aproxima desta ideia de um movimento ativo, maior que apenas a interação de um mundo externo e outro interno. Todos os animais como pássaros, mamíferos, répteis, possuem sistema nervoso, isto é, têm a capacidade de sentir. Desta forma eles possuem percepção do mundo. Mas compreender a percepção como ecologia, assumindo a visão de Gibson, é compreender que a cognição humana, a qual é tão destacada na filosofia, é influenciada totalmente pelos sentidos. Assumindo essa relação, é possível afirmar que, no projeto Orí, a memória, o aprendizado e a capacidade de abstração, possibilitam a construção da linguagem e estão ligadas com o espaço e com a materialidade. Esta noção traz à tona uma investigação para a construção das obras, na procura de materiais que possibilitem a analogia entre uma visão mítica e outra científica.

Entender essa relação dentro dos parâmetros da representação dos objetos na mente do observador e como isso afeta o desenvolvimento do conhecimento é um desafio que se assume. Conforme dito anteriormente, na visão mítica do Candomblé as relações de sentimentos e significados estão associadas à natureza, nas figuras do Orixás e do Orí. Buscando a noção de individualidade percebe-se o elo dos materiais com a abstração e com os processos cognitivos, conforme foi afirmado nas imagens do *Orí Ôde* e *Orí Inú*. Embora essa relação seja uma interpretação pessoal foi a partir dela que toda a experiência do projeto artístico e o conceito da série Orí se ligaram.

Construções artísticas

Criando um paralelo entre: as teorias da percepção e o conceito do Orí apresentado anteriormente, foi desenvolvida uma imagem fixa para a elaboração das obras. Orí foi uma questão conceitual de aproximação de diferentes pesquisas.

Com a moção de representar a mente e sua dicotomia entre espaços internos e externos em uma ação ativa. Equivalente à compreensão de uma ecologia, proposta por Gibson para a percepção, foi metaforizada em estruturas vazadas. As formas para essas estruturas iriam habitar o espaço físico, mas buscando o espaço metafísico da materialidade abordada nos ritos do candomblé.

Por esse motivo o material escolhido para tal trabalho foi o Ferro¹² e a linguagem para a configuração desses símbolos foi a construção tridimensional, pois com ela seria possível colocar em evidência não só a materialidade, mas o desgaste que a relação de tempo traz a própria noção de percepção, uma vez que toda ação da percepção possui um tempo relativo. O material não foi escolhido ao acaso, mas por seu peso simbólico na tradição nagô-ioruba. A compreensão dos Orixás se deve a uma análise múltipla: o divino, o histórico e o mitológico. O elemento ferro assume dois desses princípios, o divino e o mitológico. Dentro dos preceitos e tradições desta religião, a maioria das representações dos santos são elaboradas com estruturas de ferro, fundidos ou soldados, com diferentes desenhos e simbologias, essas estruturas são nomeadas como *Irín Tité*, as ferramentas sagradas dos santos (Orixás) e são remetidas a existência de um santo específico, Ogum¹³.

Com essas definições formatou-se o que seriam as bases das estruturas. Todas seriam de ferro e estariam em contato com algum outro tipo de material: a areia, o carvão, a terra, a madeira e o próprio local onde fosse montada. Suas formas estariam livres, isto é, diferentemente das estruturas de *Irín Tité* que possuem um alfabeto de simbologias¹⁴ os Orís deveriam ser individualizados. As

¹² O ferro segundo as tradições nagô-ioruba é o próprio Orixá Ogum, e está ligado a praticamente todos os assentamentos das entidades e santos. Os assentamentos são representações e, ao mesmo tempo, a materialização das divindades do Candomblé.

¹³ Ogum é um dos Orixás mais respeitados na África e um dos mais populares no Brasil. Sua presença está ligada às representações dos trabalhos feitos com ferro, desde as ferramentas para a agricultura, quanto os trilhos das ferrovias. Pode-se entender essa representação aos avanços tecnológicos de uma forma geral.

¹⁴ Pode-se entender a figura de um alfabeto de simbologias para as ferramentas *Irín Tité* à medida que cada Orixá possui uma gama de símbolos com múltiplos significados. A interpretação de cada símbolo varia de acordo com cada templo.

obras são uma interpretação do juízo comum de perceber-se o mundo como sendo composto de um interno e um externo à pessoa. Por conta disso possuem estruturas abertas, com um pequeno centro de cerâmica, onde foi adicionado o material subtraído para a formação de seu esqueleto de ferro, evidenciando o diferencial de percepção ativa. As obras Orís embora sejam estruturas rígidas, são formadas por espaços abertos e pelo desgaste de seu material em contato com o ambiente, o que é uma busca pela delicadeza.

A realização dos Orís foi um grande diferencial na prática artística individual, pois seu processo era totalmente destoante da prática artística realizada anteriormente. Desde a realização dos desenhos de cada peça até sua configuração final na galeria. De forma geral, a prática artística anterior caracterizava-se por procedimentos empíricos e a partir de conhecimentos tácitos. Ou melhor, era a partir da matéria-prima, de uma tela e da tinta, por exemplo, que se desenvolviam diretamente trabalhos, sem a necessidade de dimensionar toda a estrutura antes de seu nascimento.

O projeto Orí teve seu diferencial por ser propriamente um projeto, antes de ser obra, conseqüentemente, ele obrigava a manter as características do planejamento. A manutenção das estruturas das maquetes era essencial para a consolidação de toda a pesquisa realizada anteriormente e a realização das estruturas em ferro foi o ponto principal da prática artística. A demanda para o corte dos vergalhões de aço trouxe uma das principais descobertas técnicas durante o processo de construção das estruturas, que foi discernir as diferenças entre o Aço e o Ferro. Suas funções, apesar de parecerem as mesmas, possuem características distintas. O aço é um composto de ferro, mas com a adição de uma porcentagem de carbono, o que o torna uma liga metálica bem mais maleável que o ferro puro. Se as estruturas fossem construídas de ferro puro não seria possível soldá-las facilmente, desta forma elas deveriam ser fundidas em uma única peça, pelo processo de cera perdida¹⁵. Sendo assim, procurando simplificar a tarefa de construção e o custo, a

¹⁵ O processo de fundição por cera perdida é milenar e ainda é utilizado hoje em dia para a produção de ferramentas e máquinas. Este processo possui vários métodos, o mais usual na indústria atual é a

possibilidade de moldagem dos vergalhões de aço foi cotada, e o processo de solda foi o que melhor se adequava às necessidades. Este processo, embora mais simples que a fundição atrelava o gradual acerto das arestas criadas em cada secção do vergalhão cortado, o que gerava um trabalho intenso, visto que foram cortados mais de 250 metros de material, em cerca de 230 peças, cada uma com 2 arestas, que tinham que ser soldadas no mínimo em dois pontos. Somando-se, assim, mais de 1400 pontos de solda elétrica. Todo o aprendizado e montagem em solda tiveram o auxílio de Luiz Carlos Zanirato, técnico do laboratório de linguagens tridimensionais da UNESP.

Embora fosse intensa a demanda de trabalho, a montagem de cada peça foi relativamente rápida, menos de duas semanas em média. Todavia algumas peças, como a torre do Orí 1, tiveram o tempo de montagem de 40 dias. Uma grande descoberta nesse percurso foi que o planejamento não excluía a experimentação ocasional do material no ateliê. As influências do processo de corte e solda se estenderam ao desenho e forma de cada peça do conjunto de Orís 1, 2, 3,4 e 5.

Durante o processo de planejamento e de construção das obras o quesito de como expor o trabalho se sobressaiu e concomitantemente a isso, a convivência com muitos colegas nos ateliês possibilitou a aproximação entre o trabalho Orí e o Trabalho de Conclusão de Curso do colega Jorge Brasília¹⁶.

Equilíbrio

A Exposição “Equilíbrio, a mimese, o espírito e a natureza” foi o resultado mais emblemático do projeto Orí e ocorreu entre os dias 03 e 07 de novembro de 2015, na Galeria do Instituto de Artes da UNESP. A exposição foi à junção de todo

utilização de moldes prensados de areia, contudo, para a produção de obras artísticas a produção dos moldes é artesanal, feita em várias partes.

¹⁶ Jorge Henrique Brasília dos Santos é artista plástico, formado em publicidade e graduando em licenciatura e bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP, e desenvolve trabalhos em diversas linguagens artísticas, atualmente passou a assinar os seus trabalhos como Jorge Brasília.

esse processo das obras Orís e das Esculturas-pictóricas¹⁷ do artista Jorge Henrique. A idéia de “Equilíbrio”, embora inicialmente inesperada, foi primordial para a construção da imagem de um trabalho como artista-pesquisador.

A prática de produção coletiva é comum nas artes, contudo as características das pesquisas dos dois artistas ainda não haviam se revelado, sendo somente no fazer do ateliê que ficou evidente o diálogo das obras. Fosse pelas afinidades da linguagem, pela busca da materialidade, ainda que pelos contrapontos conceituais dos trabalhos.

Durante a elaboração do projeto Orí havia a necessidade de concreção a partir de bases subjetivas, isto é, seriam formulados conceitos, para que então fosse feita a intervenção no material, e que por fim, seria trabalhado para que a forma surgisse. Em contraponto a abordagem de Jorge partia de formas da matéria, para que depois trabalhados seus conceitos de Esculturas-pictóricas. O diálogo entre os trabalhos foi surpreendente, à medida que as formas escultóricas de uma era, até certo ponto, o inverso da outra. As obras de Jorge possuem uma organicidade intrínseca, já as formas dos Orís são duras.

A questão da materialidade foi tratada pelos dois, também em certa oposição, mesmo que os dois assumissem os materiais em um estado um tanto quanto rudimentar. As obras de Jorge produzem um efeito de sedução pelo toque e pela cor. Já os Orís trabalham pelas sombras e pelo estranhamento do ferro com o material na base das estruturas, seja o carvão, a areia, a terra, a casca de madeira, o piso e/ou a parede. Juntamente com o diálogo veio à ideia da exposição que deveria por si só uma conversa entre os trabalhos. Toda a expografia para o trabalho final dos dois foi pensada neste sentido. A exposição não deveria ser um espaço para dois artistas e sim um ambiente propício e confortável à convivência

¹⁷ As esculturas pictóricas de Jorge Brazilio buscam o hibridismo da pintura e da escultura, trabalhando a partir de diversos tipos de troncos de arvores, ele aborda as relações das texturas e dos acúmulos de matéria que as duas linguagens permitem.

das obras. Sendo esta uma tarefa difícil. Visto que até cada peça tinha sua própria iluminação.

As Esculturas-pictóricas tratavam das diferentes texturas e necessitava de uma iluminação difusa que criasse um espaço ameno, convidando a participação do observador para que esse, literalmente, tocasse em sua superfície. Já as peças do Orí trabalhavam entre o interno e o externo, criando desta forma obras tridimensionais e gráficas com linhas secas, sendo necessária uma iluminação dura, que provocasse um jogo que confrontasse as linhas feitas pelo aço, os materiais da base e as sombras. A dificuldade na ligação dessas distintas formas de iluminações foi um desafio, no entanto foi uma das principais ligações entre os trabalhos. Somando-se a experiência de construção da expografia e da iluminação, houve a oportunidade de fazer uma nova ligação para os trabalhos, sendo esta com a música. Durante a abertura da Exposição Equilíbrio houve a apresentação da “Orquestra Paraguassú de Birimbaus”.

A apresentação foi um enlace de todo o diálogo entre as obras artísticas, fosse pelo dual ferro/madeira simbolizado pelo próprio berimbau, ou pela aura da apresentação realizada entre as obras, e talvez, principalmente, pela relação conceitual que uma orquestra de berimbau traz, pois assim como os Orís são obras contemporâneas que trabalham com matrizes mitológicas, a orquestra possui estruturas eruditas que trabalham fontes populares.

Durante a abertura da exposição e nos dias que a sucederam o público questionava sobre a montagem da mesma. Na maioria dos casos as pessoas perguntavam até que ponto o desenvolvimento da exposição e das peças foi feito em conjunto, visto que conforme se ambicionava, a exposição obtivera uma unidade. O diálogo entre os trabalhos foi tão profundo que a ambiência criada impedia a dissociação da origem das peças. Na realidade, a idealização de “Equilíbrio” foi feita com a maioria das obras, dos dois artistas, já confeccionadas e até mesmo a própria relação com a música foi feita posteriormente. Contudo, para o observador que participava da exposição, o que havia ali era a interatividade entre as peças e entre a música.

Considerações Finais

As obras Orí são uma interpretação artística de dois repertórios: a leitura de matrizes mitológicas e religiosas baseada nos ritos e significados da tradição brasileira nagô-ioruba, e uma leitura do conhecimento argumentativo/científico tomada dos estudos da percepção. A vontade de se compreender melhor a percepção e o funcionamento da cognição foi um dos principais motivos para a idealização do projeto Orí, mas também houve a busca de um trabalho que juntasse momentos muito distintos da graduação. Orí foi o elo entre duas pesquisas que pareciam opostas e sem dúvidas, esse elo surgiu da visão sobre modelos de como se formam os conhecimentos.

Todo o processo da graduação desencadeou na elaboração de Orí, na construção das obras e no diálogo da exposição. Contudo ainda há muitas outras ligações a serem feitas e que, conseqüentemente, deverão gerar outras obras. Ainda à necessidade de aprofundar as pesquisas, principalmente a questão da percepção multissensorial levando em consideração a consciência. Porém deve-se enfatizar que a percepção foi empregada como caminho para demonstrar o processo de formação como artista-pesquisador. Ao avaliar o projeto concretizado nas obras da exposição, se observa uma evolução na capacidade da forma que um estudante fez para desenvolver ideias e elaborá-las artisticamente. Por meio das obras Orí foi possível instigar desdobramentos de significado que podem transpassar o conhecimento mítico oriundo das tradições religiosas brasileiras de matriz africana, e também presentes no curso de Artes Visuais, os convertendo em terreno fértil para a criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 2004.

BENISTE, José. *Órun, Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra*/ José Beniste. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

DAMÁSIO, António. O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si / Antônio Damásio; tradução Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FIKER, Raul. O Conhecer e o Saber em Francis Bacon. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

SANTAELLA, Lucia. Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage, 2012.

MIGUEL ALONSO A. CARVALHO

Artista plástico e arte/educador, formado em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais na UNESP. Mestrando em Processos e Procedimentos Artísticos no PPG- Artes da UNESP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Rosangella Leote, bolsista CAPES. Iniciação Científica, bolsa FAPESP em dois processos, na área de Convergências Artes, Ciências e Tecnologias. Esteve em intercâmbio na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (Portugal), com bolsa ARES- UNESP. Além dos estudos acadêmicos e da área de Multimídia, trabalha nas áreas da Pintura, Gravura e desenvolvimento Tridimensional.

DO RITUAL À REPRESENTAÇÃO: APONTAMENTOS PARA UMA GENEALOGIA DO ESPETÁCULO DRAMÁTICO-MUSICAL MODERNO

André Ricardo de Souza
Universidade Estadual do Paraná – anderersouza@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta alguns resultados preliminares de uma pesquisa que se propõe a traçar um esboço de uma possível genealogia do espetáculo dramático-musical moderno, buscando identificar suas matrizes nos espetáculos do mundo antigo, bem como sua permanência e suas transformações no desenvolvimento do que hoje chamamos de teatro musical. Tomaram-se como ponto de partida as reflexões e hipóteses propostas no ensaio de Jacques Attali acerca da economia política da música, em que propõe a interpretação de que a música é uma forma de sublimação da violência que se origina no rito sacrificial. No texto analisamos como a passagem do mundo do ritual para o mundo da representação está ligada à emergência do espetáculo dramático-musical moderno, a partir da ópera.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro musical. Economia política da música. Representação musical.

ABSTRACT

This paper shows some initial results of a research which aims to sketch a genealogy of the modern musical-theatrical show, seeking to identify its foundations in the ancient theater, as well as what remains and what changes along the development of what we nowadays call musical theater. As a departure we chose the reflexions and hypotheses proposed by Jacques Attali on the political economy of music, considering an interpretation of music as being a form of sublimating the violence, and that has its roots in the sacrificial rites. In the paper we analyse how the transition from a ritual world to a representative world is connected with the emergence of the modern musical show, beginning with the opera.

KEYWORDS

Musical theater. Political economy of music. Musical representation.

1. Introdução

Este texto relata alguns resultados preliminares de uma pesquisa que se propõe a traçar um esboço de uma possível genealogia do espetáculo dramático-musical moderno, muitas vezes chamado de teatro musicado, teatro musical ou simplesmente “musical”. Trata-se de uma denominação que pretende abarcar uma grande diversidade de gêneros de espetáculos teatrais em que uma boa parte da ação (quando não toda) é cantada pelos atores/personagens. A pesquisa adota como ponto focal o surgimento da ópera no início do século XVII, e suas

consequências para o desenvolvimento do teatro popular nos séculos seguintes. Por ponto focal entendemos o significado derivado da física, mais especificamente da óptica, que chama de foco o ponto para onde convergem e de onde divergem as linhas correspondentes aos raios de luz em uma lente ou espelho curvo. Pretende-se identificar as suas matrizes nos espetáculos da antiguidade, bem como as permanências e transformações dessas matrizes no espetáculo dramático-musical moderno, em suas diferentes formas (ópera, vaudeville, opereta, musical, revista, etc.). Como objetivo geral da pesquisa, buscamos desenvolver subsídios teóricos para a discussão sobre o papel da música na sociedade, especialmente nas suas relações econômicas e políticas. Mais especificamente interessava elaborar uma genealogia possível da ação cantada como conhecemos hoje ou, de maneira mais geral, o espetáculo dramático-musical, identificando as permanências ou reminiscências do ritual no espetáculo moderno. Mais do que descrever um processo ou apontar uma origem, estamos interessados em identificar a emergência de certas formas de se fazer teatro que guardem alguma conexão histórica que indique possíveis proveniências (sobre os conceitos de emergência e proveniência na elaboração de genealogias, cf. FOUCAULT, 2012: 55 e ss.).

Foram tomadas como ponto de partida as reflexões e hipóteses propostas no ensaio de Jacques Attali (2010) acerca da economia política da música, em que propõe a interpretação de que a música é uma forma de sublimação da violência que se origina no rito sacrificial e que depois vem a substituí-lo nas sucessivas transformações que acompanham seu desenvolvimento histórico. Neste texto apresentaremos algumas proposições de Attali e analisaremos como a passagem do mundo do ritual para o mundo da representação está ligada ao desenvolvimento do espetáculo dramático-musical moderno, a partir da ópera.

2. A economia política da música

Músico diletante e economista de formação, Jacques Attali esboça em seu ensaio sobre a economia política da música uma visão histórico-materialista do desenvolvimento da humanidade, introduzindo, porém um elemento novo que é

percepção das origens da cultura em autores franceses como Georges Battaille e René Girard. Aproximando-se da antropologia, Attali concebe uma narrativa em que a emergência daquilo que hoje chamamos performance musical acompanha o desenvolvimento histórico das estruturas de poder – e aí, considerando o mundo antigo, necessariamente ligadas à religião – desde o seu surgimento em algum instante miraculoso da aurora da humanidade (inatingível pelo conhecimento atual)

A história da música é “a odisseia de uma errância, a aventura de suas ausências”. Entre o canto dos primeiros homens chamando os pássaros, a flauta dos primeiros pastores, o arco dos primeiros caçadores, o espírito dos deuses ouvidos nos primeiros troares dos céus, a polifonia primitiva, o contraponto clássico, a harmonia tonal, o dodecafonismo serial, o jazz, o rap, a música eletrônica e o sampling de hoje em dia, há em comum um mesmo sonho de dar forma aos ruídos, de extrair o belo para fora do caos. Não existe aí nem progresso nem regressão, mas algo como um sentido, uma tensão à vanguarda de toda mudança na ordem social. (ATTALI, 2010: 23)

Buscando considerar em cada momento histórico considerado esse “sentido” que leva à “vanguarda de toda mudança na ordem social”, Attali procura demonstrar

“que ao longo de três períodos distintos a música se exprimiu segundo três códigos, com três modos de organização econômica específicos. E que, paralelamente, três ideologias, três ordens dominaram sucessivamente: religiosa, imperial, mercadora. Nos intervalos, fases de confusão e desordem preparavam o nascimento da ordem seguinte.” (idem, ibidem)

Muito embora o ensaio de Attali apresente suas hipóteses sumariamente, sem maiores demonstrações, e num ritmo vertiginoso, as ideias ali contidas podem ser pontos de partida para análise das práticas musicais nas suas relações com o dinheiro e o poder, relações, aliás, consideradas “impuras” para aqueles que estudam a música considerando-a atividade sublime de elevação espiritual.

Talvez a proposição mais contundente no ensaio é a visão da música como derivada dos rituais das religiões primordiais, mais especificamente ao sacrifício de uma vítima, aspecto que, com maior ou menor grau de elaboração e fantasia, faz parte de todas as religiões, seja nos seus ritos, seja nos seus mitos.

Nas palavras do autor:

a música encontra sua origem no assassinato ritual, do qual ela é a princípio acompanhadora, depois mimo e simulacro: forma menor de sacrifício e de pacificação, posta em cena da ordem, prova dada aos homens da possibilidade de viver juntos sob o reinado dos deuses. Sempre ligada à dominação dos corpos, à dança, aos ritos de iniciação ao mesmo tempo que aos caminhos de sabedoria, ela é desde todas as primeiras sociedades, um atributo do poder religioso, ao mesmo tempo em que é uma incitação à subversão. (ATTALI, 2010: 26)

Ao longo de todo o ensaio, o autor reúne evidências mais que convincentes a respeito do caráter violento da música, seja na sua forma de intimidação, dominação, seja na sua forma de encantamento, sedução. Sendo um instrumento de poder, é natural que o uso “político” da música esteja presente desde as suas origens. A partir deste mote, Attali desenvolve sua argumentação seguindo os períodos históricos e acompanhando as mudanças nas relações entre poder político e poder econômico, chegando até os nossos dias, caracterizados pela mercantilização da música, viabilizada e multiplicada pela sua reprodutibilidade infinita.

Para nossa pesquisa, no entanto, o aspecto mais importante das contribuições de Attali é a origem violenta e sagrada da música, e, mais especialmente, o fato de que esta origem se dava numa integração primeva do que hoje consideramos as linguagens artísticas da cena (música, dança, atuação), juntamente com os aspectos visuais (do que hoje chamamos de pintura, escultura, gravura, etc.). Para o autor, depois da separação entre as linguagens artísticas, a música foi a linguagem que reteve o caráter violento da sua origem, e por este motivo, esteve ligada às estruturas de poder ao longo da história. Mais importante do que reconstruir a história em detalhes, importa aqui a ideia de uma origem ritualística comum das artes performáticas, as quais foram aos poucos se separando e se especializando ao longo da história da humanidade.

3. Violência e sagrado

A ideia do sacrifício como fundador da cultura é desenvolvida em profundidade por René Girard no seu “La violence et le sacré” (GIRARD, 2010). Em

última análise, poderíamos afirmar que Girard defende que o desenvolvimento da cultura se dá por meio das formas ritualísticas desenvolvidas pelas sociedades para resolver o problema da “violência intestina” (GIRARD, 2010: 19), fruto da rivalidade natural entre os membros de uma mesma comunidade, produzida pelo que ele chama de “desejo mimético”, ou seja, a propriedade que todo desejo tem de imitar um outro desejo. Segundo o autor, a origem das formas e estruturas da cultura é a re-encenação de um assassinato original, em que toda a agressividade do grupo é direcionada sobre uma vítima, cuja morte alivia as tensões internas e traz paz para o grupo, tornando possível a vida em sociedade.

Com base em dezenas e dezenas de evidências recolhidas da etnografia e da literatura ocidental (em especial do teatro grego), Girard constroi uma argumentação sólida e chega a resultados notáveis sobre a origem dos mitos e rituais, esclarecendo seu papel no estabelecimento das diferenças que constituem a hierarquia social. Ao concluir por uma possível unidade de todos os ritos, a partir do seu denominador comum de simulacro da violência fundadora, Girard (op. cit., p. 409) reconhece semelhanças e estabelece conexões entre manifestações culturais as mais diversas.

O mundo antigo, a partir do século V a.C., contava com um tipo de espetáculo muito semelhante a um ritual sacrificial, tanto mais quanto mais nos aproximamos da suas origens, ainda envoltas em mistério. Reconstruções de danças corais que integravam a performance tanto da poesia épica como da dramática, evidenciam semelhanças com o rito sacrificial da religião grega. Burkert (1983: 4 e ss.) faz uma descrição pormenorizada do ritual do sacrifício de animais na religião grega nos séculos que precederam o surgimento do chamado drama ático (o teatro que se desenvolveu na região em torno de Atenas), e é possível identificar ali elementos como o coro, o canto, a presença do aulos, entre outros. E este fato acentua a percepção de que a matriz fundamental do teatro ocidental (e até mesmo da própria ideia de teatro) tem evidentes origens religiosas.

A partir dessas constatações, é possível considerar plausível a ideia proposta por Attali do músico (e aí propomos expandir essa noção para o artista-performer,

que canta, dança e atua) como sendo sacerdote e vítima sacrificial a um só tempo, bem como o papel do coro na construção da crise sacrificial que precede o momento sublime em que a ordem é reafirmada pelo mecanismo do bode-expiatório (*scapegoat mechanism*). (para uma primeira apresentação do pensamento de Girard cf. ANDRADE, 2016).

4. Representação

Quando falamos, portanto do espetáculo no mundo antigo, o aspecto ritualístico é mais que evidente. Quando nos detemos sobre o espetáculo moderno, no entanto, a situação se torna mais complexa. Apesar de ser possível identificar aspectos ritualísticos na representação encontrada no teatro musicado burguês, o espetáculo moderno tem uma característica nova, que é a de representar a ordem por meio do ritual. Não mais aterrorizar, mas convencer, pelo apelo à razão. É possível que algum traço de representação possa ser apontado nas tragédias e comédias do drama ático, porém é somente a partir do século XVII, mais especialmente a partir da ópera, que consolidou o “espetáculo total” que usava todos os recursos cênicos à disposição para criar um mundo de ordem e harmonia.

Interessa, particularmente, a ideia da música tonal como contraparte sonora do desejo de harmonia que sustentou a sociedade burguesa na Europa e integrou-se às suas instituições tais como a república, o modo de produção capitalista e – por que não dizer? – o espetáculo pago. Attali dedica um capítulo a um conjunto de aspectos da música que ele reúne sob o termo “representação”, associados à encenação da ópera e à música tonal (ATTALI, 2001: 75 e ss.). Segundo o autor, a função da representação é, basicamente, fazer acreditar, por meio da identificação de cada um na plateia com determinadas personagens em cena, que a ordem social moderna é possível.

Se, por um lado, o sacrifício estabelece e reforça a estrutura de diferenças que mantém estáveis os grupos sociais, por outro lado a representação anuncia uma nova era, ao pretender fazer crer que a ordem é possível mesmo quando os elementos constitutivos são intercambiáveis (característica notável tanto da razão

cartesiana como do modo de produção capitalista). Não se trata, porém, de um “código” substituir o outro, mas de somar, acomodando camadas de significações, em direção às mudanças da ordem social. Chama a atenção nesse sentido a semelhança entre o teatro musical moderno e teatro do mundo helenístico, no que diz respeito à integração entre as linguagens da cena, como se pode perceber nas últimas tragédias de Eurípedes e, dois séculos mais tarde, nas comédias de Plauto (para uma discussão do tema, cf. KETTERER, 2003 e HOXBY, 2005).

Ao final da Idade Média, depois de um longo período de desenvolvimento da música especulativa sob os auspícios da Igreja Católica, durante o qual os espetáculos abertos pagos, muito comuns na antiguidade, praticamente desapareceram, veremos surgir as condições para o nascimento da ópera no ambiente humanista que se desenvolve nas cortes das cidades-estado do norte da Itália. Este novo gênero dá um novo impulso à produção de espetáculos, ao mesmo tempo em que revoluciona a música, com o desenvolvimento da música tonal e do colorido orquestral, para citar apenas dois dentre os inúmeros avanços técnicos decorrentes da ação cantada. O resultado foi, na visão de Attali, uma espécie de ritual (ou uma reminiscência dele) em que a organização da sociedade capitalista está representada, onde ela se vê, e onde a harmonia tonal concilia a miríade de interesses que vemos em cena. O aumento da demanda levou à profissionalização e especialização do artista, bem como ao desenvolvimento acelerado dos meios técnicos. Corroborando a hipótese de Attali, de que o comportamento da prática musical antecipa transformações nas sociedades, o desenvolvimento técnico da escrita musical e, posteriormente, da imprensa levou a música a uma possibilidade de reprodutibilidade espantosa, muito antes de existir som gravado. A música tonal, que se concretiza a partir da conciliação do contraponto e do baixo contínuo, consegue controlar processos simultâneos e dependentes entre si (diferentes pessoas realizando diferentes tarefas que interagem e necessitam de um alto grau de precisão e sincronia).

A extensão desse avanço técnico para a cena cantada amplia enormemente as possibilidades de produzir cenas complexas, e ainda mais acompanhada sincronicamente com uma música que sugere ou muitas vezes induz atmosferas e

climas, tudo contribuindo para o que consideramos o elemento essencial do espetáculo, que é o seu aspecto mágico. O truque, a ilusão, o encantamento, o delírio, estão dentro do teatro desde o seu nascimento, ou, como queria Nietzsche, a partir do espírito da música. O resultado foi seguramente impressionante, e a ação cantada se espalha pela Europa em menos de cem anos; na esteira da ópera vão todos os demais gêneros que se desenvolvem junto com o florescimento das cidades modernas.

Vale ressaltar aqui que os textos consagrados sobre a história da música em geral tratam a ópera como um episódio marginal no desenvolvimento da linguagem musical do ocidente, talvez por se tratar de um gênero híbrido, talvez pela depreciação da ópera ao longo do século XIX frente à ideia de música absoluta. Na perspectiva proposta por Attali, o espetáculo dramático-musical que se desenvolve a partir do início do século XVII é o ponto focal em torno do qual se desenvolvem as bases da música ocidental como será praticada nos séculos seguintes: a linguagem tonal, a independência da escrita instrumental em relação à vocal, o concerto pago, as vedetes, entre outros.

Segundo sua hipótese inicial, a autor sustenta que a transformação na linguagem musical corresponde (e num certo sentido antecipa, graças ao poder profético da música) à transformação das sociedades europeias à medida que assimilam o modo de produção capitalista.

Vejamos como o autor apresenta a etapa da representação, que ele situa no século XVIII.

Fazer acreditar. Toda a história da música tonal, assim como a da economia política clássica, resume-se a uma tentativa de fazer as pessoas acreditarem numa representação consensual do mundo, com o fim de substituir a ritualização perdida da canalização da violência pelo espetáculo da ausência de violência, com o fim de imprimir nos espectadores a fé de que existe uma harmonia na ordem, com o fim de despertar em suas mentes a imagem de uma derradeira coesão social, conquistada por meio das transações comerciais e do progresso do conhecimento racional. (ATTALI, 2010, p. 75)

Seguindo a hipótese de Attali, podemos argumentar que a transformação pela qual o drama clássico, resgatado pelos ideólogos do Renascimento, passou ao longo dos séculos XVI e XVII coincide com a formação da nova estrutura social. O espetáculo moderno tem um novo papel, nesta nova realidade: o papel de uma representação do mundo que busca uma visão consensual do mundo pela harmonia e a ordem, colocando cada espectador no seu lugar não mais pelo uso da violência, mas pela simbiose entre texto e música possibilitada pela harmonia tonal. Os desenvolvimentos técnicos da melodia acompanhada e da harmonia tonal permitiram ao mesmo tempo uma apresentação mais elaborada das características das personagens, uma clareza na estrutura dramática, uma vez que a harmonia segue o texto, conforme os princípios da *seconda pratica* (cf. CALENGANO, 2010).

Estabelecido este novo paradigma de espetáculo (o *dramma per musica*), o cômico não tardou a se infiltrar neste ambiente a princípio reservado à exaltação aristocrática da tragédia. Os *intermezzi* cômicos, exibidos entre os atos de uma tragédia, passaram, no final do século XVII a ter autonomia e vieram a constituir novos gêneros como o *dramma giocoso* e a *opera buffa*. Com isto completava-se o projeto de um espetáculo que fosse um grande painel do mundo moderno capitalista, com sua estrutura dinâmica e diversificada de classes sociais, financiado pela classe aspirante ao poder, a burguesia. Attali nos faz perceber que, apesar da sua índole aristocrática, a ópera é, essencialmente, um espetáculo burguês. Para tentar esclarecer esta aparente contradição, propomos considerar a formação do espetáculo dramático-musical moderno nestas duas etapas: 1) viabilização técnica do *dramma per musica*, experimentada no gênero trágico e 2) constituição do painel social variegado que a *opera buffa* e o *dramma giocoso* permitem.

Posto que o surgimento da ópera, na sua versão séria, já está razoavelmente explicado por meio do avanço técnico possibilitado pela música tonal, passamos propor uma tentativa de explicar o papel da comicidade na segunda etapa, qual seja, a constituição do espetáculo moderno, porém essa etapa não cabe neste artigo.

5. Considerações finais

Esta percepção, aprofundada pela reunião de evidências da história da música, orientou a pesquisa no sentido de buscar esclarecer o papel dos espetáculos dramático-musicais no estabelecimento da relação do público com a música, em grande medida antecipando, já no século XVIII, o processo de “consumo” de música em massa que aconteceria nos séculos seguintes (cf. HEARTZ, 2006; TERNI, 1999). Acreditamos que o caráter sacrificial que remanesce nos espetáculos dramático-musicais tem papel importante no sucesso junto ao público, ao mesmo tempo em que exerce a qualidade de representação da ordem no modelo capitalista. Essa dualidade (sacrifício e representação) nos parece promissora enquanto instrumento de análise dos espetáculos contemporâneos, haja vista a notável integração entre as linguagens da cena que faz parte do seu métier. Ao contemplarmos um típico espetáculo do gênero chamado de teatro musical, ressalta o papel do coro, e a atuação simultânea em canto, dança e representação teatral, o que remete às origens do teatro grego.

Os espetáculos dramático-musicais também foram um importante meio de difusão da música popular, pelo menos até o advento do rádio, cinema e, finalmente, a televisão, que tomaram seu lugar (muitas vezes reproduzindo suas convenções e recursos). Por outro lado, produções suntuosas de espetáculos no modelo “Broadway” do musical americano continuam atraindo público diversificado e numeroso, inclusive no Brasil, apesar de sua música não ser frequentemente apresentada pelos meios de comunicação de massa, por ser relativamente refratária à mercantilização característica da canção popular.

Por fim, acreditamos que a integração entre as diferentes linguagens da cena que acontece no espetáculo dramático-musical, antes de ser uma reunião de habilidades distintas, é nada mais que o retorno ao estado primordial dos rituais que deram origem ao teatro ocidental, em que os participantes cantavam, dançavam e declamavam textos em grupo ou em solos. A atração que esses espetáculos ainda exercem, apesar de vivermos na sociedade da repetição e do consumo, pode,

talvez, ser explicada por suas raízes assentadas no próprio solo em que se formou boa parte da cultura ocidental: o teatro grego.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Gabriel. *René Girard: um retrato intelectual*. São Paulo: É Realizações, 2011.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique* (nouvelle édition). Paris: Fayard/Presses Universitaires de France, 2001.

BURKERT, Walter. *Homo necans: the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*. Berkeley: University of California Press, 1983.

CALENGANO, Mauro. *"Imitar col canto chi parla": Monteverdi and the creation of a language for musical theater*. University of California/ American Musicological Society, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831883>>. Acesso em 21/09/2010.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2012.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Fayard/Pluriel, 2010.

HEARTZ, Daniel. *"The Beggar's Opera" and "opéra-comique en vaudevilles"*. *Early Music*, Vol. 27, No. 1, Music and Spectacle (Feb., 1999), pp. 42-53. Oxford University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3128591>> Acesso: 27/04/2015.

HOXBY, Blair. *The doleful airs of Euripides: the origins of opera and the spirit of tragedy reconsidered*. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 17, No. 3 (Nov., 2005), pp. 253-269. Cambridge University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3878297>>. Acessado em 24/11/2012.

KETTERER, Robert C. *Why early opera is Roman and not Greek*. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 15, No. 1 (Mar., 2003), pp. 1-14. Published by: Cambridge University Press. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3878316>> Acessado em 24/11/2012.

TERNI, Jennifer. *A genre for early mass culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848*. *Theatre Journal*. Vol. 58, No. 2 (Maio, 2006), pp. 221-248. The Johns Hopkins University Press. Disponível em :<<http://www.jstor.org/stable/25069821>>. Acesso: 27/04/2015.

André Ricardo de Souza

Mestre em Música e Bacharel em Música - Habilitação em Composição e Regência - pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, 2004), e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP, 2014), desenvolve pesquisa e trabalhos práticos na interface entre música e linguagem. É professor adjunto na Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II, responsável pelas disciplinas de canto coral e regência.

ARTE E RITUAL: UM LABORATÓRIO TEATRAL COM BASE NAS CERIMONIAS DAS MÁSCARAS PANKARARU E FULNI-Ô

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Pesquisador: Caio Richard de Araújo Macedo Alexandre.

Email: caio_richard@hotmail.com

Orientador: Professor Ms. João Denys Araújo Leite.

RESUMO

ESTE TRABALHO INVESTIGA PRINCÍPIOS COMUNS EM RITUAIS INDÍGENAS DE DUAS COMUNIDADES PERNAMBUCANAS, A PANKARARU E A FULNI-Ô, EM QUE HÁ EVIDÊNCIAS DO USO DE MÁSCARAS CERIMONIAIS DURANTE PERFORMANCES SOCIAIS. A PARTIR DA PRÁTICA EXPERIMENTAL DE UM LABORATÓRIO EM QUE SE ADAPTOU AS CERIMÔNIAS INDÍGENAS ESTUDADAS A UM TREINAMENTO PSICOFÍSICO DESTINADO A ATORES, BUSCOU-SE CRIAR MEIOS ALTERNATIVOS QUE LEVEM A PRESENÇA COTIDIANA A ESTADOS DE TRANSE, ALTERANDO A RELAÇÃO MORDINÁRIA DE UM CORPO A UMA EXPRESSÃO EXTRAORDINÁRIA EXIGIDA PELA ATUAÇÃO CÊNICA.

PALAVRAS-CHAVE: *TREINAMENTO PARA ATORES. MÁSCARA E RITUAL. TRANSE. PANKARARU. FULNI-Ô.*

ABSTRACT OU RESUMEN

THIS WORK INVESTIGATES COMMON PRINCIPLES IN INDIAN RITUALS OF TWO PERNAMBUCAN COMMUNITIES, PANKARARU AND FULNI-Ô, WHERE THERE IS EVIDENCE OF THE USER OF CEREMONIAL MASKS DURING SOCIAL PERFORMANCES. FROM THE EXPERIMENTAL PRACTICE OF A LABORATORY IN WHICH IT WAS ADAPTED AS INDIGENOUS CEREMONIES STUDIED TO A PSYCHOPHYSICAL TRAINING INTENDED FOR ACTORS, IT WAS DESIGNED TO CREATE MIDDLE ALTERNATIVES THAT TAKE THE EVERY PRESENCE OF THE TRANSFER STATES, ALTERING THE MORDINARY RELATIONSHIP OF A BODY TO AN EXPRESSION EXTRAORDINARY REQUIRED BY THE SCIENTIFIC ACTIVITY.

KEYWORDS OU PALABRAS CLAVE: *TRAINING FOR ACTORS. MASK AND RITUAL. TRANSE. PANKARARU. FULNI-Ô.*

1. A performance das máscaras

A necessidade de ressignificar a matéria (corpo) e as abstrações que são consequência dos mecanismos do entendimento, fez com que as sociedades desenvolvessem maneiras de se esvair que materializavam seus medos e suas crenças. Depositavam fé em objetos, instrumentos que eram adorados. Dessa forma transformavam suas crenças em meios físicos que possibilitavam a eles rever o vivido. O corpo, sendo o suporte dessa cultura, fundada primordialmente na oralidade é sujeito a diversas metamorfoses. A parte da Antropologia que se dedica ao estudo das manifestações culturais performativas entende esse comportamento como um estudo às ações físicas do corpo em constante transformação cênica. Richard Schecher (2013) descreve os pensamento do antropólogo Victor Turner, sobre a *antropologia da performance*, como um estudo às expressões sociais que se completam por meio da externalização física das experiências vividas, criando a “performatividade: a capacidade que os seres humanos têm de se comportarem reflexivamente, de brincar com o comportamento, de modelar o comportamento como ‘duplamente comportado” (SCHECHNER, 2013, p. 40). Formando um *drama social*, outro conceito desenvolvido por Turner, que identifica uma ação de suspensão na monotonia diária de um grupo, interrompendo suas funções normativas para a formação de um estado extraordinário de convivência, fazendo com que suas experiências se concretizem por meio da representação cultural, ressignificando a matéria em signos que espelham o comportamento cotidiano em uma realidade performática.

Ao cobrir o rosto com uma máscara, o indivíduo está ocultando uma identidade e revelando uma outra, quando essa ocultação é fruto de um consenso coletivo essa representação passa a anular o individual para revelar um símbolo social, sendo esse adereço um instrumento de personificação cultural, é um arquivo vivo para o estudo antropológico da performance social do povo que a veste.

Para os espectadores dos ritos de iniciação, estas máscaras de dança que de repente se abrem em duas para mostrar uma segunda face e às vezes, uma terceira por trás desta, todas elas marcadas pelo mistério e pela austeridade, atestavam a onnipresença do sobrenatural e a pululação dos mitos. Abalando a placidez da vida quotidiana, esta mensagem primitiva mantém-se tão violenta que o isolamento profilático das ‘vitrines’ ainda hoje não consegue impedir a sua comunicação. (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 11)

Esse ornamento reúne a contemplação de sua existência em uma unidade tão primitiva que só a transformação no decorrer dos milênios pôde ressignificá-la à necessidade indígena atual. Sua performance só se completa através do seu uso, a transmutação do corpo que a veste é a necessidade de sua expressão e comunicação com o público que assiste, sua dança mostra a herança coreografada que os antepassados assumiam ao se relacionar com a máscara, uma expressão codificada que só os saberes culturais dessas etnias são capazes de entender. Os nativos se reconhecem durante a significação dada aos seus signos, construindo uma teia de memória que é lembrada a cada manifestação, impregnando assim, a experiência durante as repetições performáticas defendidas pelo pensamento de Turner, que ao se relacionar com as ideias de Schechner, contribuíram para o desenvolvimento dos conhecimentos relativos ao performático no fazer social, sobretudo em uma realidade antropológica

a performance prometia uma forma dinâmica de entender como as pessoas se relacionam entre si, tanto na vida cotidiana quanto em várias situações especiais (...) é um amplo espectro de atividades que vão do ritual ao play (SCHECHNER, 2013, p. 27).

A máscara enquanto instrumento folclórico de intervenção social, evidência uma ação performática proveniente de manifestações religiosas: há uma necessidade de encarnar o mito, torná-lo vivo, e de certa forma, até interferir na relação ordinária com que aparece nos costumes sociais. O teatro de máscaras presente na cultura oriental segue uma estrutura intrinsecamente ligada à espiritualidade e aos contos de religiosidades locais, assim como o ritual das máscaras nas comunidades indígenas. O portador desse adereço é um dançarino que está entre o ator e o xamã, que pelo misticismo de sua espetacularização, mostra a interpretação de sua cultura:

Na antiguidade, o ator esteve abertamente vinculado aos processos espirituais. No Egito, na Grécia, na Pérsia, na Suméria e, virtualmente, em todas as religiões tribais xamanísticas, o trabalho do ator era sagrado e uma contribuição inquestionável para a elevação da alma. Isto permanece como uma potencialidade até hoje, sendo que apenas o seu vínculo foi obscurecido por uma série de fatores, não sendo, porém, o menor deles as noções errôneas sobre o quê, atualmente, significa o trabalho espiritual. (OLSEN, 2004, p. 4)

De fato, a máscara, ao imobilizar uma expressão no rosto de alguém, marca a identidade da qual foi construída, carimbando um determinado significado como passagem para a imortalização de seu símbolo. “A máscara imóvel no rosto de quem fala, se move,

gesticula ou dança é a representação do morto que continua a viver e que, por isso, perturba, ameaça, ensina ou protege os vivos” (MATTOSO, 1996, p. 51). É um teatro da morte, um ritual de resistência à lembrança ainda viva, podendo algumas vezes estabelecer uma ponte ainda mais direta entre os vivos e os mortos. Essa relação com o passado e o presente espelha a cosmologia social, a hierarquia e as convenções comunitárias da qual os corpos se organizam em sociedade. As marcas dessa convivência é presente desde a feitura desse instrumento até seu uso, que na maioria dos casos estudados em comunidades “primitivas”, apenas o homem é responsável por vesti-la, cabendo apenas, a confecção, em alguns casos, às mulheres.

O contexto sociológico por trás desse ornamento é de tamanha complexidade e diferença cultural, em cada relação particular, que a materialização da fé nesse instrumento pode cobri-lo com um manto de disciplinas, de aprisionamento à libertação, captar ou expurgar, defender ou atacar, cada objetivo de acordo com a vontade do povo que a venera, que aos poucos, desde sua construção, é moldada e articulada para a função social a qual é almejada. O fato desse objeto ocultar o rosto, traz mais liberdade as expressões. A máscara é um escudo ideológico que permite a “fala” em nome de outros, dos antepassados, dos mortos, transformando o mascarado em um ser possível de encarnar os personagens de seus antepassados. As cerimônias mediadas pelas máscaras

são também rituais que colocam a comunidade numa espécie de vivência colectiva da situação em que simultaneamente a morte e a vida se unem e se separam, em que se celebra a decomposição corporal e social trazida pela morte em que se atribui a essa decomposição um carácter fecundante (MATTOSO, 1996, p. 57)

É a incrível capacidade de estabelecer essas convenções que fazem do *homo sapiens* um ser de grande complexidade, mas o que está em evidencia no pensamento aqui levantado, é o poder de performar o comportamento humano, criando uma reflexividade sobre a experiência da vida, duplicando as ações em estruturas tão subjetivas que só a arte é capaz de abraçar sua condição física. Segundo Schechner (2013, p. 40), a catarse durante o transe em uma performance é capaz de codificar o apreendido e transmiti-lo nos genes por varias gerações, o ritmo, a dança e a música são elementos em potencial para o armazenamento dessa experiência, o conhecimento é “encorporado”, sai de uma experiência vivida e ganha uma intersubjetividade posta à matéria.

O fato de a máscara incorporar na biologia corporal um meio plástico de significação e modificação corporal, expressa uma necessidade física de expurgar um corpo extra-humano, que de alguma forma, se completa durante as ações performáticas de sua dança e espelha o comportamento social de sua cultura. Por meio da proteção à identidade, oculta uma singularidade psicológica e revela a manifestação ancestral na “dança dos mortos” para os vivos.

2. PROJETO PILOTO – Laboratório de máscaras cerimoniais

A fim de concretizar e testar as condições reais para a construção de uma metodologia cuja base teórica abordei anteriormente, estruturei um projeto de intervenção pedagógica destinada a atores em formação, que fornecesse um laboratório experimental onde algumas vivências relatadas pudessem ser praticadas.

A oficina aconteceu nos meses de setembro e outubro de 2015, nas segundas e quartas feiras, das 19h às 22h, no atelier dois na sede do Centro Cultural Benfica, em Recife - PE. Com um número de oito pessoas inscritas, essa intervenção foi dividida em quatro fases de execução que serão descritas nos pontos que se seguem nesse artigo. O plano de aula construído segue um princípio de desenvolvimento que abarca do primeiro ao último dia de aula, construindo uma sistematização, um ritual, a ser feito e repetido a cada dia de trabalho.

Existe uma necessidade inicial em concentrar a atenção total dos participantes da oficina, pois percebo que os corpos não estão preparados para desenvolver as atividades em laboratório. Sendo assim, apelei para uma desmecanização do corpo por meio de um trabalho físico mais intenso. Optei em começar nossos encontros com uma preparação ao exorcismo exigido pelo caráter de expurgo na feitura da máscara. Alguns exercícios da “bioenergética¹”, desenvolvidos por Lowen (1985), foram usados como instrumentos para alcançar os fins almejados. Além desses exercícios, os próprios jogos indígenas identificados nessa pesquisa auxiliaram na composição desse treinamento, preparando o

¹ A Bioenergética é uma forma terapêutica desenvolvida por Alexander Lowen, que entende a personalidade como uma fusão entre corpo e mente, ajudando as pessoas a resolverem seus problemas emocionais por meio da externalização dos sentimentos através da atividade física. A relação híbrida do corpo, mente e processos energéticos, fundamenta a tese da bioenergética onde afirma que a mente e o corpo são idênticos, sendo assim, o que acontece em um, reflete no outro.

corpo para o momento de maior ápice na construção das máscaras, a execução dos torés e das danças individuais.

Porém, antes mesmo de começarmos qualquer aquecimento, como primeira ação do trabalho, iniciamos os catorze encontros realizados nesse laboratório com um exercício de relaxamento e visualização. Com os corpos virados para cima e deitados no chão, membros paralelos ao corpo e palmas das mãos também viradas para cima, em uma posição de abertura e acolhimento. Todos eram induzidos por uma musicalidade, com gravações de sonoridades naturais de uma selva, enquanto fechavam os olhos e mergulhavam nas abstrações imaginadas durante o exercício. Em alguns momentos específicos, eu direcionava a imaginação por meio de perguntas e frases que poderiam induzir os atores a terem visões específicas, como animais, plantas, cavernas e abismos.

O “exorcismo individual”, é uma das partes mais importante desse processo, por ser a fase inicial em que os primeiros contornos das máscaras são construídos, além de ser também o período mais longo durante o curso. É nessa primeira fase a responsabilidade por todo o exorcismo cobrado na feitura de cada obra individual.

Essas máscaras não podem seguir o parâmetro físico dos adornos indígenas estudados, pois a significação dos mesmos não teria como se afirmarem. O material e o formato em que a máscara Fulni-ô e Pankararu são feitas, equivalem a realidade social de sua comunidade. Como os participantes do laboratório não tem qualquer relação social indígena, apelar para a imitação desses adornos não evidenciaria o caráter autônomo em sua confecção, assim como em sua relação com a performance. Sendo assim, é necessário que haja uma intervenção interna de cada participante, para que, com a ajuda dos exercícios e os meios alternativos em que essa metodologia se afirma, haja uma expressão particular de sua identidade. A obra plástica que ele molda, equivale a seu reflexo em um espelho manchado pela subjetividade do inconsciente.

Depois do exercício de visualização e relaxamento, entramos em um aquecimento mais intenso, a bioenergética. Alguns exercícios de tensão e relaxamento, foram executados durante essa primeira fase: enrolamento e desenrolamento da coluna, além de algumas posições estratégicas de alto impacto na resistência física. Era visível a relação de exaustão durante esse aquecimento, a carne dos corpos tremia e em alguns casos acontecia de forma tão intensa que era possível ver a irradiação de calor na pele, que mudava a cor dos corpos e fazia as veias saltarem aos olhos. Um dos grandes momentos desse aquecimento

foi a execução do exercício, chamado pelo próprio Lowen (1985, p. 135), de exercício “espernear no colchão”.

Durante essa vivência, todos nos dispomos em pé formando um círculo, no seu centro, um colchonete e na medida em que eu chamava o nome de um dos participantes, o mesmo saía da composição circular para deitar-se no centro do círculo. Quando o momento fosse dito, todos em volta do colchonete gritavam o nome da pessoa em destaque no meio do círculo ou vocalizavam palavras que remetessem a expulsão. Enquanto os gritos eram feitos o corpo deitado no centro se contorcia e também gritava, se dando aos primeiros impulsos que seu corpo pedia naquele momento. Todos foram chamados para o centro e se expressaram de forma particular a seus impulsos. Eis um fragmento de diário de experimentação que enfatiza essa experiência:

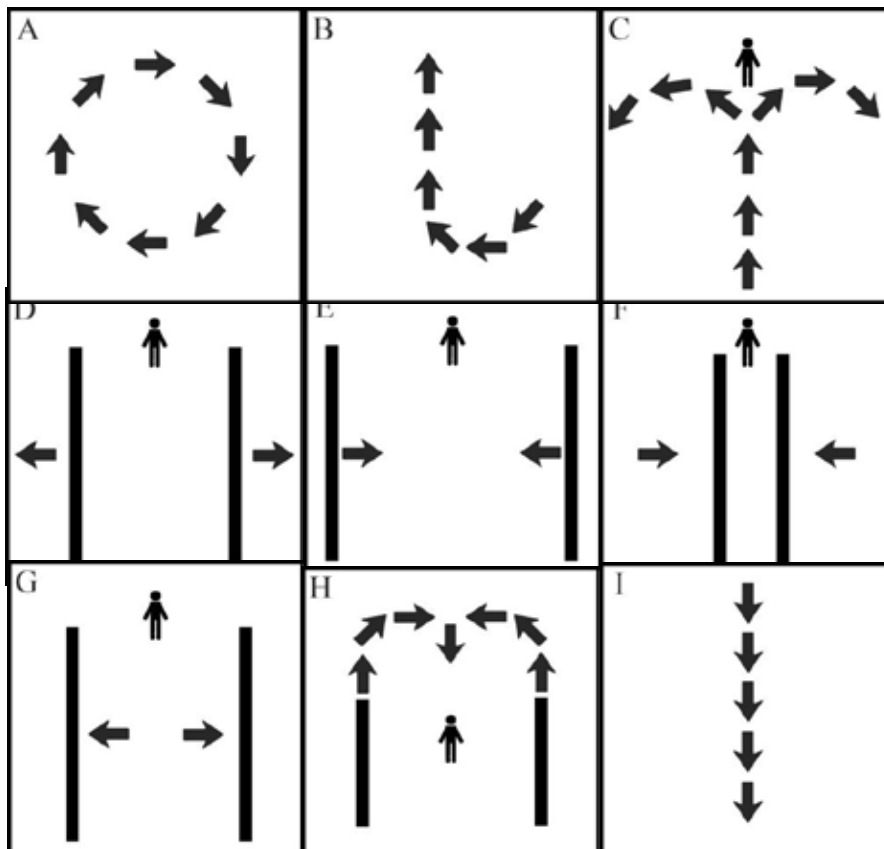
A atividade do grito foi muitíssimo forte para mim, devido à minha natureza, mesmo. Enquanto participava da roda, achei que seria muito mais fácil estar ali instigando os outros a gritar do que eu estar no centro gritando. Na minha vez, quando o grupo começou a girar, eu comecei a rir, não sei por quê. Após os risos, comecei a gritar a plenos pulmões (passei o resto da semana rouco, o que demonstra que o exercício foi ótimo). (NUNES, 2015, p.1)

Uma das funções mais importantes durante a performance do toré é a vocalização dos mantras que conduzem a dança, como citado anteriormente. Os cantadores tem uma função imprescindível no ritual indígena e ao aproximar essa realidade ao desenvolvimento do treinamento, possibilitou um olhar mais atento às próprias canções colhidas no decorrer da pesquisa. Antes de iniciarmos os passos da dança apresentei alguns cânticos retirados de referências bibliográficas e audiovisuais, para que fossem repetidos, como por exemplo, essa canção Pankararu: “Todo caboclo tem ciência (2x)/ Meu Deus daonde será? (2x)/ Tem a ciência divina (2x)/ No tronco do juremá (2x)/ *Hova hova hei a ha hei a há*” (CUNHA, 1999, p.130).

Como visto na referência acima, há além da letra musicada, vocalizações de vogais acompanhadas com a consoante “h” (som de “r” gutural), herança de um antigo dialeto, que no caso do povo Pankararu, se perdeu ao longo do tempo. Durante o cantarolar, eu iniciava a primeira estrofe acompanhada com um ritmo do maracá, para que o restante do grupo pudesse acompanhar a melodia e juntar aos passos da dança.

Depois de iniciado o círculo eu conduzia o toré a se distanciar da forma circular e direcionar o movimento para a construção de uma linha reta, movendo-se em uma fileira

única, serpenteando o espaço e fazendo contornos no chão. Logo depois me deslocava para frente da grande fileira e com um sinal do maracá pedia para que se dividissem em duas fileiras, cada uma ia para um lado e abria a grande fileira em duas menores, uma de frente para a outra, logo depois, com outra indicação do maracá pedia para que as duas fileiras se cumprimentassem, indo uma a encontro da outra e depois voltando para o mesmo lugar. Depois desse momento, com um novo direcionamento, conduzi as duas fileiras a se reunirem outra vez em uma grande e única fileira, para que assim, possamos mais uma vez desenhar figuras no espaço por meio da movimentação e voltar para a dança circular onde finalizávamos o toré, como mostra os desenhos em destaque no quadro que se segue:



Durante essa vivencia preferi não marcar um tempo específico para controlar o momento de acabar a dança, o que obrigava o grupo a construir um sentimento de comunhão e percepção com as pessoas que estavam em volta, o grupo teria que chegar a um consenso, mesmo todo o processo sendo direcionado por mim, todos tivessem chance de exercer sua autonomia e perceber o tempo certo que deveríamos parar. Ação essa que

foi extremamente difícil acontecer, sendo melhor observada nas últimas danças que realizamos já ao final do processo.

Segundo as referências já citadas durante esse artigo, muitos torés na realidade indígena, e principalmente na realidade indígena em que os rituais não são vistos com tanta facilidade, acontecem mediante o efeito de substâncias nos corpos dos dançarinos que alteram a capacidade normativa de se movimentarem. Acontecimento esse que talvez explique o imenso tempo dedicado à dança, muitas vezes sem interrupções, chegando a dançarem por horas seguidas e com uma capacidade de doação e resistência à ação performática tão intensa que, misturada à ação física da repetição, potencializa o transe em uma relação social em que todos são transpassados pela veracidade crua de um corpo transformado em símbolo.

Por meio de uma discussão logo no primeiro dia da oficina, abordamos o teor alquímico desse laboratório que por visar transportar alguns saberes indígenas à realidade desse treinamento, teria como uma de suas características o uso de substâncias antes da execução das práticas físicas. Sendo importante ressaltar que todo o laboratório é livre para que o participante faça ou não uso dessas substâncias. A experiência só se concretiza com a participação voluntária do ator. A partir do segundo dia, já escolhemos momentos específicos para efetuar essas experimentações. Logo após o exercício de relaxamento e visualização, entramos em contato com nossa primeira vivência psicoativa. Durante a vocalização de um mantra passávamos um cachimbo contendo Santa Maria para todos que estavam no círculo, enquanto um ator fumava a erva, os outros cantarolavam a música, criando um momento de concentração onde todos se relacionavam com a substância dentro da ação repetitiva. Um dos participantes relata as alterações de sua percepção no corpo e no espaço:

A cannabis naquele momento começava a agir dentro de mim, meu campo de percepção foi alterado e meu corpo já não reagia “normalmente”, ele estava mais sensível. Não no sentido de frágil, mas no sentido de estar mais atento a tudo que passasse por ele. Eu estava pronto! Encontrei o ponto neutro do meu corpo e fixei o olhar num ponto. Lentamente fui tomado por uma forte tensão que fazia meu corpo se expandir. Ele se expandia de tal forma que não coube mais em si, e então se espalha pela sala toda. (QUIRINO, 2015, p.6)

Percebi que ao se relacionarem com o fumo, suas percepções psicofísicas ficaram mais sensíveis aos estímulos externos, por isso foi necessário direcionar a sensibilidade aos

exercícios em destaque no ritual, para que assim, haja a complementação ideal durante o desenvolvimento da performance.

Inicialmente, como todos os encontros, realizamos o exercício de relaxamento e visualização, logo depois o aquecimento bioenergético, tendo um grande valor para a preparação à recepção do rapé, e posteriormente, sua aplicação. Por meio do cântico² induzido pelo próprio aplicador do rapé, entoávamos a canção repetida vezes enquanto um por um, se aproximava ao centro do círculo e recebia o sopro nas narinas, apenas quatro pessoas se dispõem a experimentar a substância, mas nenhuma negação danificou a metodologia do laboratório. Logo depois da aplicação iniciamos o toré entoando apenas vocalizações de vogais acompanhadas com a consoante “h”.

Durante a aplicação houve expurgos de diferentes maneiras: por meio do vomito, do grito, das lágrimas, mostrando uma relação extremamente forte na composição em que estávamos a ponto de entrar na dança. Quando iniciei os primeiros toques no maracá, todos se dirigiram até mim e então começamos o toré. Havia uma potencialização da velocidade, uma força vinda na intensidade com que a voz era projetada no espaço, e um aumento no tempo cronológico da dança. Os corpos apesar da exaustão, provocado pelo vômito e o choro, não demonstravam cansaço. Estavam aptos a continuar com os mesmos movimentos por um grande período de tempo, acontecimento que contagiou até mesmo as pessoas que não quiseram usar dessa substância, mas que de certa forma, entenderam a relação que ela estabelece na prática com a performance. É importante também salientar as reações de quem participa da experiência sem o uso da substância:

Com a utilização do Rapé a experiência foi interessante, embora não tenha utilizado por medo. O mecanismo é sem dúvida de expulsão de algumas toxinas, e cada um tem sua maneira de se desintoxicar. Algumas reações me deixaram apreensivo com suas manifestações; mas creio que tenha sido muito importante para quem fez a utilização da libertação na máscara. (CANEL, 2015, p.1)

Além das substâncias que são ingeridas, e agora voltando a aproximar as vivências alquímicas aos indígenas do Nordeste, existe outras formas de transformar estados de

² Cântico entoado durante a aplicação do rapé: Eu vou tomar rapé (2x)/ Me cura, senhor rapé/ O tabaco e o Tsunu/ A mistura ancestral/ Medicina da floresta/ Vem curar lá do astral/ Eu vou tomar rapé (2x).

consciências por meio de ervas, sem necessariamente ingeri-las de alguma forma. O ritual da *Queima de Cansação*, na comunidade Pankararu, já mencionado anteriormente, é uma evidência dessa ação. Em uma das experimentações de expurgo nessa primeira etapa da oficina, adaptamos esse ritual de flagelação em nosso toré. No dia 4 de novembro de 2015, em um dos últimos exercícios dessa primeira fase, todos trouxeram ramos de diversas plantas. No ritual indígena em questão, a erva destinada a essa dança é apenas a urtiga de cansação, mas devido ao despreparo físico em que a cultura dos corpos que participam da oficina se encontram, preferimos usar plantas menos agressivas a nossa pele, como mostra a foto tirada no momento da dança:

Induzidos por som de tambores os participantes dançavam de forma circular seguindo uma linha curva, um atrás do outro. Com os joelhos e os corpos levemente flexionados, batiam em si e nos outros que estavam a sua volta com os ramos contendo galhos secos, folhas e espinhos. A dança durou em torno de 15 minutos, tempo muito curto comparado com a dança original que pode durar horas. Mesmo assim, a pele de cada um evidenciava a experiência sofrida por eles. Percebi que ao resistir ao incomodo da flagelação, os atores concentravam sua atenção na própria sensação incômoda, que depois de um tempo se transformava em um ardor contínuo, e ao se juntar com a ação monótona da dança, alterava o modo de se relacionar com os próprios pensamentos, fazendo com que a atenção se direcionasse ao presente, fornecendo força e agilidade na relação física com o espaço.

Ficamos por quinze minutos. Tempo suficiente para saber se estamos vivos ou apenas reagindo mecanicamente a estímulos. Quando aprofundamos esta consciência, não somos mais arrastados de um lado para o outro com tanta facilidade e então nossa energia se reintegra e se refaz ao todo, expurgando o que está precisado. O crescimento também é promovido através da dor. (QUIRINO, 2015, p.9)

Como atesta o depoimento acima, de um dos integrantes do laboratório, que descreve sua relação com o experimento, podemos entender que o sentimento de dor é equivalente a sua própria libertação, que ao resistir ao seu incomodo nos tornamos mais fortes. Existe uma relação de fé em superá-lo, além de uma condição física que é ativada ao passo em que as plantas entram em contato com a pele. Essas características juntamente com a ação do dançar, assim como as substâncias ingeridas, elevam a consciência a estados de transe que podem agir no corpo, transformando-o, curando-o, por meio de uma expressão performática consciente ou inconscientemente.

O mergulho no abismo interior faz com que o indivíduo entre em contato com sentimentos tão internos que sua expressão causa catarse, o êxtase da dança faz com que os corpos se comportem de uma maneira extra cotidiana, favorecendo o acesso ao interior de cada um. Mas essa prática não se reduz ao misticismo. Há indícios de que estados de transe são desenvolvidos por técnicas terapêuticas:

Atualmente uma ampla gama de terapias que são especificamente destinadas a provocar estados de transe, ou semelhantes ao transe, no quais o paciente, liberado por drogas ou hipnose de suas repressões costumeiras, libera-se para poder vomitar experiências traumáticas reprimidas através de catarse. Nisso, para a maioria dos psiquiatras, senão para todos os psicanalistas não há nenhuma implicação de que essas técnicas sejam inerentemente místicas. (LEWIS, 1977, p. 46)

O estado de dissociação psicofísica, que aqui estamos chamando de transe, está presente em grande parte do comportamento humano, manifestando-se em diferentes graus. Toda a dinâmica realizada nessa experimentação orientava meios possíveis de se chegar a um estado de transe, que no decorrer das atividades seria despejado como obra plástica na feitura de cada máscara.

Depois que os torés eram realizados, entrávamos no próximo passo de nosso ritual, a dança pessoal. Com os corpos quentes, e inseridos no contexto desejado, é chegado o momento de um encontro mais individual, uma relação com tudo o que foi trabalhado anteriormente e uma externalização de todos os sentimentos armazenados. Por meio de movimentos contínuos, sem interrupção, os corpos se lançavam ao espaço, em diferentes planos e graus de intensidade, construindo uma dança individual que só a particularidade de cada um seria capaz de entender. O objetivo principal era o vômito por meio da movimentação dos corpos. Para isso, era necessário que houvesse uma continuidade ininterrupta dos movimentos. No primeiro momento, os movimentos eram sempre mecânicos e repetitivos, mas depois de vinte ou trinta minutos o esgotamento traía qualquer fingimento, não era mais possível “fazer de conta”.

A própria natureza dessa dança evidencia uma plástica corpórea em cada um, resignificação dos primeiros símbolos vindos desde o exercício de relaxamento na visualização da caverna até as imagens que o toré e as substâncias enteógenas mostravam a cada um. Depois dessa última dança, pedi a todos que aos poucos fossem colocando esse “bicho”, essa persona da qual estávamos a ponto de descobrir, em um lugar sonolento

de nossa consciência, para que guardássemos em nossa memória corporal e pudéssemos invocar a sua presença quando fosse necessário. Sobre nossa última dança do dia, quando todos já se encontravam exaustos e tontos pela forte oxigenação do cérebro, observa um dos participantes:

A dança individual foi igualmente forte, no que concerne à impetuosidade do corpo na entrega dos movimentos, mas estes foram mais graciosos que os da serpente (depois da dança da serpente, fiquei quase uma semana com dores por todo o corpo). Minhas mãos e braços não mais eram uma parte de um corpo serpenteante que ora se enroscava, ora desferia botes; meus braços e mãos eram asas. Os movimentos do corpo no vôo e na caça, na espreita das presas com a luz do luar, foram me mostrando que se tratava de uma coruja. Interessante que sempre tive uma verdadeira atração por corujas, mas sequer havia pensado em uma aquela noite. Deixei-a vir e me fundi a ela. A modelagem da máscara, neste dia, mudou completamente; não mais era uma cabeça escamosa de serpente, mas um ser com olhos grandes, um chifre no meio da testa e, no lugar da boca, uma espécie de bico, com dois chifres ou presas laterais. (NUNES, 2015, p. 1 e 2)

Logo depois à execução dos exercícios e de todas as danças, os atores modelavam o barro, construindo a forma física de suas máscaras. Essa obra não tem relação mimética com a realidade de um rosto humano. É um espelho abstrato de nossa vivência, podendo ser completamente indefinido, desde que, para a pessoa que a está criando, seja fiel a suas emoções e descobertas. Esse processo faz com que cada ator crie uma significação particular da sua realidade psicossocial, desenvolvendo um rosto/símbolo do momento em que se encontra. Sendo a face humana repleta de significações que estão em constante transformação, não houve um dia dedicado a modelagem da máscara em que não ocorreu alguma mudança formal. Todos os dias em que manipulávamos a máscara, algo era acrescentado ou subtraído do dia anterior, revelando um caráter de constante mudança e a construção processual de uma identidade.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ALBUQUERQUE, Marcos. *O Regime imagético Pankararu (tradução intercultural na cidade de São Paulo)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

BARBOSA, Ítalo. Diário de experimentação do Laboratório de máscaras cerimoniais, Recife, 14 out. a 06 dez. 2015.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankararu (toantes, toré, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

CANEL, Leidson. Diário de experimentação do Laboratório de máscaras cerimoniais, Recife, 14 out. a 06 dez. 2015.

ESTEVÃO, Carlos. O ossuário da “gruta-do-padre”, em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Boletim do Museu Nacional XIV-XVII (1938-1941), p. 151-148. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:estevao-1942-ossuario>> Acessado em: 26/08/2015.

GOMES, Marcelo Bolshaw. DMT e neurociências. Disponível em: <http://www.universomistico.org/s/dmt_e_neurociencias.html>. Acessado em 11/12/2015.

GOMES, Marcelo. Aforismos elementais: devaneios de investigação metapoética. *História, imagem e narrativas*, n. 20, p. 1-32, abr. 2015. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>> Acessado em 11/12/2015.

LEWIS, Ioan. *Êxtase religioso*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras*. Lisboa: Presença, 1979.

LOWEN, Alexandre. *Exercícios de bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Ágora, 1985.

MATTOSO, José. As máscaras: o rosto da vida e da morte. In: BARROCA, Mário Jorge (Coord.) *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, p. 51-61. Disponível em:

<<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id171id242&sum=sim>> Acessado em: 02/09/2015

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste brasileiro*. Recife: Editora Universitária, 2013.

NUNES, Tiago. Diário de experimentação do Laboratório de máscaras cerimoniais, Recife, 14 out. a 06 dez. 2015.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do buda dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PINTO, Estevão de Menezes Ferreira. *As mascaras-de-dansa dos Pancararu de Tacaratu – [Remanescentes indígenas dos sertões de Pernambuco]*. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 41, nº2, p. 295-304, 1952. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1952_num_41_2_3745> Acessado em: 26/08/2015.

PINTO, Estevão de Menezes Ferreira. *Etnologia Brasileira: Fulnio – os últimos Tapuais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

QUIRINO, Diário de experimentação do Laboratório de máscaras cerimoniais, Recife, 14 out. a 06 dez. 2015.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: DAWSEYM, John C. et al. *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

Autor:

Caio Richard de Araújo Macedo Alexandre.

Formado em Teatro Licenciatura pela UFPE e em Artes Cênicas pela Escola Pernambucana de Circo – EPC. Atualmente em processo de mestrado, cursando a pós graduação em Artes Cênicas da USP, com uma pesquisa etnocênica sobre a transformação do corpo durante performances cerimoniais em comunidades indígenas.

O SAGRADO E O PROFANO: A COMICIDADE DOS FESTEJOS JUNINOS DO BICO DO PAPAGAIO

Leandro Ferraz

Universidade Federal do Tocantins – leandrotoc@uft.edu.br

RESUMO

Este estudo de caráter qualitativo, cuja coleta de dados se dará por Observação e Entrevistas, analisou os aspectos de representação social relacionados a comicidade dos devotos dos santos padroeiros da religião católica da Região do Bico do Papagaio, estado do Tocantins. Este trabalho é um fragmento da tese intitulada “O Ridículo entre o Sagrado e o Profano”. Estes devotos dos santos, também conhecidos por foliões, foram estudados no seu meio de culto, ou seja, nos locais onde acontecem as missas e as demais programações propostas pela igreja local. Espera-se com esta pesquisa salientar o envolvimento entre o Sacro e o Profano coligados pela extravagância dos sujeitos envolvidos pela comicidade, o que denominamos de Ridículo.

PALAVRAS-CHAVE

Comicidade. Sagrado. Profano. Festejos. Bico do Papagaio.

ABSTRACT

This qualitative study, whose data collection will be given by Observation and Interviews, analyzed aspects of social representation related to the comedy of the devotees of the patron saints of the Catholic religion of the Bico do Papagaio Region, Tocantins state. This work is a fragment of the thesis titled "The Ridiculous between the Sacred and the Profane." These devotees of the saints, also known as revelers, were studied in their place of worship, that is, in the places where the masses take place and the other programs proposed by the local church. It is expected with this research to emphasize the involvement between the Sacro and the Profane related by the extravagance of the subjects involved by the comedy, which we call Ridiculous.

KEY WORDS

Comicity. Sacred. Profane. Celebrations. Bico do Papagaio.

1. Introdução

Este estudo é um fragmento da pesquisa de Doutorado em Arte pela UNESP-IA e se insere na linha de pesquisa do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Artes da UNESP, campus de São Paulo, Instituto de Artes, “Estética e poéticas cênicas”, a qual trata dos estudos de expressões cênicas e processos criativos contemporâneos em seus aspectos históricos, teóricos e práticos.

O objeto de estudo desta pesquisa tange a “Comicidade” e “As Artes nos Festejos Religiosos”, se entrelaçando na Formação Humana e na Cultura. Constituindo, desta forma, uma temática relacionada a “A comicidade envolvida nos

Festejos Religiosos do “Bico do Papagaio””; o lugar da condição de “ridículo” entre o sagrado e o profano.

Segundo Matos (2001, p. 93), “Ter medo do ridículo é ter medo de ser objeto do riso alheio. Ser objeto do riso alheio supõe a transgressão de certas normas prezadas por outrem, evita-lo implica a adequação a tais normas e, conseqüentemente, a renúncia de si mesmo”. O ridículo pode estar em qualquer lugar, pois faz parte de nós; ele está até onde menos esperamos, inclusive em lugares onde o prazer da alegria, do riso, é levado como algo que desmerece o contexto, em especial, os festejos e as comemorações sacras.

Pelos sorrisos, pelas gargalhadas, pela felicidade estampada nos rostos e pelo olhar meio assustado, apreensivo, curioso das pessoas nos fez lembrar daquele sujeito que leva alegria para os outros quando vamos ao circo. O Palhaço! Ou o Clown quando vamos ao teatro, ou em uma intervenção urbana.

Convencidos de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar. A dificuldade então estava mais em explicar como nos ocorre rir de outra coisa que não seja um caráter, e por meio de que sutis fenômenos de impregnação, combinação ou mescla a comicidade pode insinuar-se num simples movimento, numa situação impessoal, numa frase independente. (BERGSON, 2004, P. 99-100)

Cada pessoa tem seu lado ridículo, grotesco, irreverente, mas nem todos conseguem externalizá-lo. Padrões estéticos, de costumes e de comportamento muitas vezes inibem o encontro com o ridículo, porém, aqueles mais sujeitos de si, que se reconhecem como tal conseguem conviver e produzir sentidos com uma condição ridícula.

O mergulho pelo Festejo religioso local, nos faz relembrar da obra de Bakhtin “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, na qual o autor trata da cultura cômica popular, no período entre Idade Média e o Renascimento. Bakhtin apresenta um olhar sobre o espaço público, a praça pública, ocupado pela população com regimes autoritários e em uma vida de rígida religiosidade, mas que nos momentos carnavalescos, festivos, exploram o riso, o dito “tempo alegre”.

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são, além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas

carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à igreja e a religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2010, p. 06)

A máscara, os trejeitos, as vestimentas, o representar, o se expressar e o dançar nos são apresentados como a base de inspiração para a comicidade, pois é “(...) o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular”. (BAKHTIN, 2010, p. 191)

Lembremos que o grotesco rebaixa e degrada o sublime, o abstrato, o ideal, transferindo para o plano material e corporal aspectos elevados. Na topografia corporal alto é representado pelo rosto (cabeça) e ele recebe a máscara materializando o exagero, o ridículo, o oculto, o fantasioso, o não verdadeiro, a ambivalência. (SOERENSEN, 2011, p. 329)

A região conhecida como “Bico do Papagaio” é uma área de transição entre a fauna e a flora do cerrado e da Amazônia e está situada na região do extremo norte do estado do Tocantins, sul do Pará e parte do Maranhão. A região pertencia ao estado de Goiás, após um longo período de isolamento regional teve decretada sua emancipação política e hoje é o estado do Tocantins.

A região conhecida como Bico do Papagaio deve ser compreendida não apenas pelo espaço geográfico entre o baixo Araguaia e o Tocantins, mas por uma vasta região de entorno, também conhecida como Amazônia Oriental. Área correspondente ao norte do Tocantins, sul do Pará e oeste do Maranhão, é também chamada de região tocantina. (FERRAZ, 2000, p.111)

Em destaque neste estudo, temos o município de Tocantinópolis, o qual tem uma história que envolve missionários religiosos, em especial os católicos. Tocantinópolis alcançou fortalecimento e destaque econômico no século XIX, pois integrava a rota que ligava o estado de Goiás ao norte do país. Em relação a produção econômica, o babaçu foi um dos primeiros produtos explorados nesta região, além de peles de animais e cereais. Com suas belas paisagens, terra fértil, repleta da palmeira babaçu, e a visão panorâmica do Rio Tocantins atraíram os primeiros habitantes para Tocantinópolis, por volta do ano de 1818. Vale salientar que o município abrigou a missão jesuíta para catequizar o povo Apinajés, que ainda vivem em diversas comunidades, então, tem forte tradição católica. (Secretaria da Cultura do Estado do Tocantins, 2017)

2. Metodologia

Nesta pesquisa, caracterizada como trabalho de campo em ambientes naturais, utilizou-se de algumas técnicas e alguns instrumentos para coleta dos dados, tais como, respectivamente: observação participante e roteiro de observação, entrevista e roteiro de entrevista e fichamento, filmagens e análise de imagens visuais (fotos e vídeos) e diário de campo.

A observação participante propõe a possibilidade de verificar e interpretar regras, valores sociais e demais representações de cada sujeito participante da pesquisa, bem como do grupo social que pertence. Por um longo período de tempo, o pesquisador pode observar e estudar os sujeitos dentro de seu universo cultural, coletando dados em diversos momentos, desde que estejam no mesmo contexto. (ROMANELLI, 1998)

O instrumento base para a coleta de dados foi filmadora digital Sony Hdr-as20b, como registro em vídeo. Sendo que, as observações e as entrevistas serão gravadas, seguindo os roteiros de observação e de entrevista, respectivamente. Após as gravações as entrevistas serão transcritas utilizando a ferramenta de transcrição online Dictation – Online Speech Recognition, disponível no navegador de internet Google Chrome, e salvas em software Word Office.

O roteiro de observação foi direcionado de acordo com os objetivos do estudo, não necessariamente nesta ordem, mas que seja conferidos todos os pontos, sendo: - as linguagens lúdicas nas ações dos foliões; - as linguagens cômicas nas ações dos foliões; - as artes ou manifestações artísticas envolvidas nos festejos; - as ações e os aspectos que caracterizam a condição de ridículo dos foliões e do ambiente.

A técnica de entrevista deste estudo foi caracterizada por ser não-estruturada, por ter uma abordagem aberta, pautando-se pela flexibilidade no discurso do entrevistado e pela busca do significado, diretamente com a real concepção do entrevistado sobre o assunto. Permitindo assim, que o entrevistado responda aos questionamentos de acordo com as suas referências e visões de mundo. (MAY, 2004) A entrevista não-estruturada não significa deixar o pesquisado falar livremente, pois o entrevistador tem um foco a ser estudado, então o assunto central da pesquisa será apresentada ao entrevistado no início, porém, ao iniciar a entrevista será levantado um questionamento acerca de “o que significa pra você participar deste festejo, de se

vestir assim, de dançar desta maneira, do brincar e do celebrar?”, sendo este o roteiro a ser seguido.

Para que sejam conferidas as medidas de proteção, confidencialidade e privacidade foram adotadas: a sondagem do local antecipadamente; repetição e cautela nos questionamentos; convite e não imposição; informar sobre quaisquer captura de imagens e falas por outros que não estão envolvidos na pesquisa; nenhum nome será divulgado; nenhuma imagem será divulgada na mídia, a não ser nos meios de divulgação científica.

3. O Sagrado e o Profano: A Comicidade nos Festejos Juninos do Bico do Papagaio

Fim de tarde de uma quinta-feira calorosa e seca em Tocantinópolis, região do Bico do Papagaio. Dona “Menina” entra na igreja com seu vestido de renda, lenço florido na cabeça, bíblia na mão e **“Deus no coração”**, como ela própria afirmou. Concentrada na missa, atenciosa a sua devoção a Santo Antônio, ela manifesta a sua fé com lágrimas nos olhos, cabisbaixa e olhar no alto; buscando à Deus com a intercessão do Santo padroeiro.

“Me visto assim pra agradá o meu Senhô e o meu Santinho, Santo Antonho”, declara a Dona “Menina”, com olhar que mistura paixão e respeito. Dona “Menina” se mostra séria, comprometida a sua devoção, mas em alguns momentos aos olhos do pesquisador se deixa levar pelas brincadeiras. Vem à tona um sorriso debochado, extrovertido, cheio de malícias em um momento de introversão e fé. Dona “Menina” se apega a sua devoção ao santo padroeiro, mas não deixa de lado a alegria quando se refere ao vestido e ao lenço. **“Esse vestido bonito é pra ficá bonita aos óio do Senhô, mas também pra ficar bonita pros otro”**, diz a senhora com sorriso largo. **“O lenço é tradição. E pra me escondê. Depois eu vô aprontá (gargalhadas)”**, se referindo a outra face do festejo.

Quando indagada se ela se acha ridícula, Dona “Menina” se mostra chateada. **“Ridícula não, meu fio. Sou ispojada. Sou jovi. Divertida. Brincaiona”**. A expressão “ispojada” se refere a despojada, na qual a senhora se referia como uma pessoa sem enfeites, divertida, desprendida. Então, a simplicidade de Dona “Menina”

fez o pesquisador refletir sobre a pergunta “Você se acha ridículo?”, pois esta expressão é tida como algo pejorativo culturalmente.

Segue a programação com a quermesse, o que a igreja denomina de Leilão e Praça de Alimentação. Momento direcionado para que a instituição arrecade fundos e doações. Em uma das tendas improvisadas, um bar, no meio de muita gente e no embalo de um Forró eletrônico, o que é muito popular na região e que quase não dá para entender a letra da música, lá está ela. Dona “Menina” se sacode, rebola, arrasta os pés, sorri, dá gargalhadas, montada na coxa do seu parceiro de dança com o braço esquerdo relaxado ao lado do corpo e na mão direita uma garrafa de cerveja. No meio do entrevero, eis que surgem gritos de devoção com a oferta ao alto com a bebida: **“Salve meu Santinho, viva meu Santo Antonho”**.

Dona “Menina” não se vê como ridícula, mas a alegria, a zombaria se entranham nas relações que a cercam. Talvez o termo Ridículo seja muito forte culturalmente. Porém, a realidade da vida é muito mais forte. Há uma comicidade envolvida nesta senhora. Há, digamos, uma palhaça dentro de Dona “Menina” e ela confirma isso, **“eu sô uma paiaca mesmo, fio”**.

O parceiro de Dona “Menina” é o Seu “Menino”; **“parceiro de vida, de fé e da alegria”**, assim que ele descreve a sua relação com a senhora. Casados há 32 anos, 9 filhos e 12 netos, o casal esbanja simplicidade e alegria. Ela devota de Santo Antônio, ele de São José, mas juntos levam uma fé que contagia qualquer um. Cantam, rezam, se emocionam em cada culto. Ao mesmo tempo, sorrisos no rosto, brincadeiras com os outros, piadinhas e muita história (ou estória) no ar.

Seu “Menino” é mais brincalhão e faz questão de participar de todas as atividades da igreja, de todos os festejos. **“O que seria do homem sem a sua fé e a sua alegria de viver?”** pergunta o senhor com olhar fixo aos olhos do pesquisador, mas muito cativante.

Sapatos pretos bem lustrados, quase um espelho; calça lilás e um tanto quanto curta que dá para ver as pernas além da meia quando ele senta, camisa rosa, boné vermelho de um partido político, e muitas joias. Assim é Seu “Menino”! **“Me visto desse jeito porque é bonito assim. Gosto de ficá assim, gosto que as pessoa oiam, se elas sorri então é porque tá bão demais da conta. O sapato tem que ser “lustrado” assim, pra se “oiá”**”, diz o senhor com fala firme e que sempre termina

com um grade sorriso. **“O bão da vida é ser paião, fazer o povo si diverti”**, completa o Seu “Menino”, depois que o pesquisador pergunta se ele teria um pouquinho de palhaço nele.

Casal de devotos que ajudam nas programações festivas da igreja, o que poderíamos chamá-los de mestres dos festejos. Eles sabem que as encenações fazem parte da festividade, tanto que, Seu “Menino” afirma que **“a gente faiz jeito, faiz novela pra demonstrá a nossa fé. Mais santinho sabe que é tudo de coração”**, concordando com ele, Dona “Menina” sorri e aplaude o parceiro de alegria.

Ela muda de roupa depois da celebração na igreja, ele continua com a mesma vestimenta. Dona “Menina” prefere trocar de roupa porque segundo ela **“é coisa diferente”**, **“na missa tem que se fantasia de moça séria, aqui na pisadinha a gente bota ropa mais elegante”**. O elegante para a senhora é o que seria brega para outras regiões do Brasil, vale lembrar que a proximidade com a região paraense faz com que a cultura do Tocantins tenha raízes fortes do Pará.

Noutro momento, em uma outra pequena igreja católica nas margens do Povoado Pedro Bento, também conhecido como Ribeirão Grande, do outro lado da cidade comemora-se São João Batista. Seu “Assis” organiza os últimos detalhes para iniciar o festejo de São João.

Entre alguns ajustes nos ornamentos, momentos de devoção com orações e sinais da cruz, beijos na medalha de São João e cantos. **“Lá se vem João Batista pra alegrá o meu povo. Oh João, oh João, venha cá com seu povo que lhe espera de coração”**, cantarola Seu “Assis”. As mulheres limpam a igreja e as imagens com todo cuidados, cantarolando a oração de São João Batista **“São João Batista, voz que clama no deserto: “Endireitai os caminhos do Senhor ... fazei penitência, porque no meio de vós está quem vós não conheceis e do qual eu não sou digno de desatar os cordões das sandálias”, ajudai-me a fazer penitência das minhas faltas para que eu me torne digno do perdão daquele que vós anunciastes com estas palavras: “Eis o Cordeiro de Deus, eis aquele que tira os pecados do mundo”. São João, pregador da penitência, rogai por nós. São João, precursor do Messias, rogai por nós. São João, alegria do povo, rogai por nós”**.

São 17 horas de uma tarde seca e calorosa. É época de verão na região norte do Brasil em pleno mês de junho, o verão dos nortistas. Um grupo de 12 (doze)

rapazes que recém haviam chegado dos seus empregos, chegam alegres com brincadeiras, muitas delas de cunho sexual, onde batem e apertam as genitálias dos outros. Mas, nenhum deles reclama, pelo contrário, todos entram na brincadeira com maior fervor. E lá se vão eles buscar o mastro para erguer a imagem de São João Batista.

Cerca de uma hora depois, lá se vem os rapazes mais alegres do que nunca cantando músicas atuais ao ritmo de funk carioca e sertanejo universitário e regados com muita aguardente. E lá está ele, o mastro, nos ombros deles. O buraco já estava pronto, escavado no dia anterior pelo Seu “Assis”. O povo já espera ansioso e faz uma enorme algazarra ao avistar os rapazes. Enquanto o mastro é erguido, automóveis e motocicletas são usados como instrumentos de extravagância, fazendo manobras na rua em frente a igreja para chamar a atenção das pessoas que assistiam com toda atenção. Todos regados a aguardente! E quanto maior o fervor do povo, que faziam algazarras e muitas gargalhadas, maior era o incentivo daqueles que estavam a manobrar seus veículos, muitos de forma perigosa.

“**Hoje é só alegria, meu povo**”, gritava um rapaz erguendo uma garrafa de aguardente e dirigindo um corcel marrom ano 1972 ornamentado com imagens de São João Batista. Então, o pesquisador pergunta a Dona “Sinhá”, esposa de Seu Assis se as festas eram sempre animadas e o que tudo aquilo significava para ela. Dona “Sinha” diz que “**São João é alegria**”, resposta complementada com um belo brilho no olhar e um sorriso estampado de tanta felicidade. Dona “Sinha” é a presidente da comissão que mantém as atividades da igreja, já que não há um padre fixo na mesma.

“**Isso aqui é a minha vida, meu santinho é tudo pra nós. E assim vai sê até o fim das nossa vida**”, completa Dona “Sinhá”. Em meio as algazarras, aos gritos e brincadeiras havia muitas palavras de ordem “**Alegria**”. Um festejo regado a alegria, bebidas alcoólicas, brincadeiras e muita devoção.

Depois de posto o mastro de São João Batista todos retornaram para as suas casas, para “**se ajeitar**” como disse Seu “Assis”, mas ele e a Dona “Sinhá” permaneceram no ambiente para conferir os últimos detalhes. Cerca de meia hora depois eis que voltam os festeiros, todos vestidos na moda sertaneja com calça Jeans, botas de couro, camisas quadriculadas, fivelas grandes, e chapéu, inclusive as mulheres, com exceção de poucas que vestiam vestidos.

A ornamentação da igreja e do ambiente em frente onde estava o mastro e onde ocorreu a celebração religiosa, conduzida por Dona “Sinhá”, era simples, mas bem detalhada. Havia bandeirolas coloridas que cobriam todo o ambiente, muitos adornos quadriculados e com palhas de milho nas paredes da igreja, e no altar onde estavam as imagens.

Ficou claro perceber que as pessoas estavam preocupadas em se vestir para agradar o santo celebrado e que deveria ser direcionado para a moda sertaneja. **“Quanto mais extravagante, mais chique”**, diz um jovem que ao adorar a sua fé colocava seu chapéu ao peito, assim como os demais. Momento de celebração que não havia risos, mas sussurros com clamor de fé. Ao final, retorna a palavra de ordem **“Alegria”**.

Após a celebração começou o leilão das doações para arrecadar fundos para a igreja. Neste dia foram leiloados um leitão, sete galinhas caipiras, três bolos. Já eram por volta das 20 horas, então, o leilão acabou e algumas barraquinhas foram abertas para vender comidas típicas da região, mas não foram vendidas bebidas alcoólicas. Estas brotavam dos carros dos devotos.

Ao som de músicas sertanejas, o que a população local chama de modão, os devotos começaram a dançar e a se divertir. Seu “Assis” e Dona “Sinhá” não dançavam, só observavam com muito sorriso e muito carinho um com o outro. **“Bora meu povo, São João é só alegria”**, gritava Dona “Sinhá” e Seu “Assis” concordava com palmas. O festejo foi regado, também, por muitos fogos de artifícios, do início ao fim, inclusive durante a celebração religiosa.

Já eram 21 horas, eis que chega o Padre “João”, que foi conferir a festividade. Vestido a caráter sertanejo o padre cumprimenta os fiéis e entra na dança. Então, começam a caracterizar uma grande quadrilha junina, onde todos estavam inseridos, jovens, velhos, mulheres, homens e até as crianças. Não havia coreografia definida, mas todos se entendiam. Foi o momento mais sublime do festejo, no qual todos adoravam o santo erguendo suas mãos para as imagens, e muitos acenavam com os chapéus. A embriaguez da maioria já estava visível, mas o sacerdote não se incomodou e assim, o festejo finalizou por volta das 22 horas, já que era meio da semana. Porém, com muita alegria! A celebração continuou em outros dias seguintes.

4. Considerações Finais

Ao pesquisar a Cultura Popular e os momentos festivos de devoção religiosa, pode-se adentrar a um mundo da arte que para muitos está sendo esquecido ou redimensionado, algumas vezes adormecido. A etnocenologia traz um entendimento sobre os comportamentos humanos espetaculares e as práticas culturais e tradicionais que, no meio religioso e de celebração, expõe a riqueza social, cultural e artística do povo.

O sagrado permeia o profano e é permeado por este. Então, a comicidade faz o papel de conduzir esta relação para que não haja estranhamentos desnecessários. A arte se envolve nos festejos religiosos através das ornamentações, das imagens, das caricaturas e das encenações, da expressão corporal e, em especial, da comicidade.

O riso e o ato de fazer o outro rir é um atributo destes festejos religiosos. Os jeitos e trejeitos, as falas, as vestimentas e as danças são envolvidas pela comicidade de uma forma tão “natural” que seria estranho não ser desta forma. Há uma completude entre o sagrado e o profano pelo “ser ridículo” de cada devoto, por mais que muitos não se veem como ridículos, mas admitem a extravagância.

A pesquisa que segue tentará adentrar mais afundo neste mundo, buscando novos significados e, por fim, tentar resgatar a arte pelos festejos religiosos na região do Bico do Papagaio. Aquilo que parece estar adormecido, talvez esteja bem vivo nos risos e nas gargalhadas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. 7ª. ed. São Paulo-SP: Hucitec, 2010
- BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- FERRAZ, Siney. **O movimento camponês no Bico do Papagaio: Sete Barracas em busca de um elo**. 2. ed. Imperatriz-Ma: Ética Editora, 2000.
- MATOS, Franklin de. **O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração**. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2001
- MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- ROMANELLI, Geraldo. A entrevista antropológica: troca e alteridade. In: ROMANELLI, Geraldo; BIASOLI-ALVES, Z. M. M. (Orgs.) **Diálogos metodológicos sobre prática de pesquisa**. Ribeirão Preto-SP: Legis Summa, 1998

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Revista Travessias**: Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. Volume 5, número 1. Cascavel-PR: UNIOESTE, 2011

TOCANTINS. Secretaria da Cultura. **Manifestações Culturais**. Disponível em: <http://seden.to.gov.br/desenvolvimento-da-cultura/> Acesso em: 01 de janeiro de 2017

LEANDRO FERRAZ

Ensinante-Arteiro, pesquisador e apaixonado pela Arte Circense. Doutorando em Artes (UNESP-UFT) com pesquisa direcionada para a Cultura Cômica Popular. Docente do curso de licenciatura em Educação Física da Universidade Federal do Tocantins-UFT, Campus de Tocantinópolis, e Coordenador do Programa de Extensão UniAlegria: Escola Circense da UFT de Tocantinópolis.

RITUAIS DO BARRO: PERFORMANCES DE QUATRO MULHERES ARTISTAS LATINO-AMERICANAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

Flavia Leme de Almeida

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP-SP

flalemeal@gmail.com

RESUMO

O presente texto explora questões acerca de performances, ações e processos de criação artística realizados por mulheres artistas latino-americanas que possam ser consideradas ritualísticas, de acordo com alguns estudos baseados na Antropologia e Fenomenologia. Em comum, além da questão do ritual, as obras analisadas têm como suporte o barro (argila ou terra). São investigadas as poéticas das obras de quatro artistas: Ana Mendieta (Cuba), Anna Maria Maiolino (Itália/Brasil), Maria José Arjona (Colômbia) e Juliana Cerqueira Leite (Brasil).

PALAVRAS-CHAVE

Performance. Ritual. Barro. Mulheres artistas. Arte contemporânea latino-americana.

RESUMEN

El presente texto explora cuestiones acerca de performances, acciones y procesos de creación artística realizados por mujeres artistas latinoamericanas que puedan ser consideradas rituales, de acuerdo con algunos estudios basados en la antropología y la fenomenología. En común, además de la cuestión del ritual, las obras analizadas tienen como soporte el barro (arcilla o tierra). Se investigan las poéticas de las obras de cuatro artistas: Ana Mendieta (Cuba), Anna Maria Maiolino (Italia / Brasil), Maria José Arjona (Colombia) y Juliana Cerqueira Leite (Brasil).

PALABRAS CLAVE

Performance. Ritual. Barro. Mujeres artistas. Arte contemporáneo latinoamericano.

1. Introdução

Para desenvolver uma linha de raciocínio sobre conceitos de rituais e, em certa medida, daquilo que se pode considerar extraordinário e mágico, este texto se baseou nos estudos dos antropólogos Claude Lévi-Strauss, em seu livro *O pensamento selvagem* (1989) e Mariza Peirano, no livro *Rituais ontem e hoje* (2002).

Em *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss aponta a diferença do pensamento dos povos “selvagens”¹ e o pensamento científico: os primeiros teriam

¹ O conceito de selvagem para o autor, não é uma condição de raça ou estágio evolutivo, apenas uma maneira de organizar a sociedade. O homem moderno não é, portanto, um ser mais evoluído, nem mais digno por ter um pensamento mais abstrato. Isso seria simplesmente uma característica peculiar da sociedade ocidentalizada.

construído seus conceitos a partir de características sensíveis, tendo, portanto, pensamento mais concreto; o pensamento científico se basearia em conceitos mais abstratos.

[...] os mitos e os ritos oferecem, como valor principal, ter preservado, até nossa época, de uma forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e continuam sem dúvida) exatamente adaptados a descobertas de um certo tipo: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativas do mundo sensível em termos de sensível. Esta ciência do concreto [...] não foi menos científica e seus resultados não foram menos reais. Afirmados dez mil anos antes dos outros, eles são sempre o substrato de nossa civilização (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 37).

A partir dessa classificação baseada na sensibilidade, o pensamento pode primeiramente sair do caos e, posteriormente, ficar cada vez mais complexo, na medida em que a forma básica de se pensar o mundo para os povos tribais ocorre por meio dos mitos. O autor descreve o pensamento de criação dos mitos de modo muito semelhante à bricolagem², pois ocorre no plano especulativo, como a bricolagem se dá no plano prático. A bricolagem é uma maneira de criar ou reorganizar as coisas a partir de um inventário já estabelecido. Para compreender o significado das coisas, o pensamento mítico agiria relacionando signos, elaborando uma espécie de diálogo para enumerar as respostas possíveis, baseado no que já existe sobre aquilo. Por consequência, uma mudança em algum ponto modificaria necessariamente a relação com o todo, o restante³. Assim, um pedaço de madeira, por exemplo, pode tanto significar um calço, como o material para a construção de alguma coisa. Como a imagem, o signo para Lévi-Strauss é um ser concreto, assemelhando-se ao seu conceito pelo seu poder de referência. Mas o signo e o seu significante não se referem exclusivamente; o significante sempre ultrapassa o seu significado, podendo ser relacionado a outras coisas. Ao mesmo tempo, as unidades constitutivas do mito estão baseadas na linguagem, o que restringe a significação ao

² Na tradução do livro, foi escolhido manter os termos em francês: *bricoler*, *bricoleur* e *bricolage*, no seu sentido atual, pois exemplificariam com grande facilidade o *modus operandi* da reflexão mitopoética. O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Opera materiais fragmentários já elaborados, ao contrário do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 32).

³ Na distinção que Lévi-Strauss faz entre magia e ciência, a magia aparece como um determinismo mais global, enquanto a ciência distingue níveis, os quais não podem determinar outros níveis.

que está presente nela. Essa relação não é diferente no pensamento científico: a diferença, para o autor é que, enquanto, por exemplo, o engenheiro tenta se colocar além dessa limitação, pensando a partir de conceitos (abstratos), o *bricoleur* permanece aquém, baseado ainda nos signos (concretos). Portanto, para o autor, o conceito abstrato aparece como o operador de abertura do pensamento, que vai possibilitar novas relações e novas significações. Apesar de o pensamento mítico já ter as características de um sistema (sendo generalizador, pois trabalha com analogias e aproximações), já sendo, por isso, científico, ele ainda é mais restrito que o pensamento científico moderno. O pensamento mítico ordena e reordena a realidade até encontrar um sentido nas coisas, enquanto o pensamento científico abstrai para atribuir outro sentido às coisas⁴.

A origem dos mitos remonta ao primitivo contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que sua imaginação provoca nos ouvintes. Estes contadores não foram gente muito diferente daquelas a quem gerações posteriores chamaram de poetas e filósofos. Não os preocupava a origem das suas fantasias; só muito mais tarde é que as pessoas passaram a interrogar de onde vinha determinada história. [...] Os homens daquela época [Grécia “antiga”] já tinham percebido que o mito era inverossímil demais para significar exatamente aquilo que parecia dizer. E tentaram, então, reduzi-lo a uma forma mais acessível a todos (JUNG, 2002, p. 90).

O artista e pesquisador em artes visuais metaforicamente percorre o caminho tanto do sábio, quanto do poeta, do cientista e do psicanalista. É compreensível que, seguindo tantos caminhos, o artista acabe por claudicar e se sentir inseguro ao dar o passo. A arte se posiciona bem no meio do caminho entre as formas de conhecimento científico e as formas de pensamento mítico e mágico, já que é senso comum saber “que o artista parece-se ao sábio e ao artesão simultaneamente: com meios artesanais, ele confecciona um objeto material que é, ao mesmo tempo, objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 43).

Observa-se que uma das características mais marcantes do rito é o fato de ele se perpetuar por meio da repetição, já que essa ação confere ao ato a sensação de controle, segurança e familiaridade. Neste ponto é preciso que se destaque que os rituais podem ter o caráter tanto religioso, quanto profano; podem ser festivos,

⁴ Apesar disso, Lévi-Strauss diz que o pensamento mítico não é simplesmente prisioneiro dos acontecimentos, “é também libertador, pelo protesto feito contra a falta de sentido, com que a ciência estava, a principio, resignada a transigir” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 43).

formais, informais, simples, sofisticados; podem acontecer tanto na esfera pública, quanto na privada. A antropóloga Mariza Peirano, no livro *Rituais ontem e hoje* (2002), afirma que a definição de ritual não deve ser rígida, nem absoluta, mas sim etnográfica na maneira como é apreendida pelo observador, o pesquisador em campo, junto ao grupo que ele observa, ou seja, o foco de sua pesquisa (PEIRANO, 2003, p. 9).

2. Os rituais nas poéticas das artistas

Sob a ótica de ações e processos de criação ritualísticos, a artista Ana Mendieta (Cuba, 1949–1985) foi uma das mais expressivas artistas latino-americanas contemporâneas, com vasta produção realizada em pouco mais de uma década. Suas obras abrangiam performances, esculturas, desenhos, vídeos e fotografia, e sua poética girava em torno de uma conexão quase que espiritual entre natureza (elementos e paisagens) e corpo (fosse por meio das silhuetas, fosse pelo seu próprio corpo). Mendieta, ao se interessar pelos rituais religiosos panteístas africanos⁵, encontrou um modo de resgatar os laços com sua origem cubana⁶ e resgatou o sentido místico e mágico da vida por meio da relação com os elementos da natureza (Figura 1). Suas performances, geralmente realizadas sem a presença de público e registradas diretamente na natureza, podem ser consideradas como rituais de purificação: ao banhar-se nua, de corpo e alma, conectada à pureza dos elementos, ela se converte simbolicamente em uma virgem sagrada. Ao estar livre de uma imagem sexualizada, a artista encontra-se inatingível aos homens, tornando-

⁵ A religião denominada de *Santería*, praticada mormente em Cuba, Porto Rico, República Dominicana e Panamá, mescla crenças católicas com as tradições Yorubás. No Brasil, o Candomblé apresenta correlação direta com ela. *Santería* é um termo originalmente pejorativo aplicado pelos espanhóis por conta da devoção excessiva aos orixás – que correspondem aos santos cristãos. Seu ritual é altamente secreto e transmitido principalmente por via oral. As práticas conhecidas incluem sacrifício animal, dança extática e invocações cantadas aos espíritos. As galinhas são a forma mais popular de sacrifício; seu sangue é oferecido aos orixás. As danças e os sons produzidos pelos tambores e atabaques são utilizados para produzir um estado do transe nos participantes, que podem incorporar um orixá.

⁶ A família de Mendieta era politicamente poderosa e relativamente rica. Em 1961 (pouco antes da prisão do pai, por ser contra a Revolução Comunista), ela e a irmã foram encaminhadas para os Estados Unidos, dentro de um programa católico que enviava cubanos ao exterior, desde que fosse mantida sua cultura e fé cristã. A separação dos pais (que durou cinco anos e somente a mãe pôde sair de Cuba) foi muito traumatizante para a artista, que chegou a se considerar órfã e adotada por uma família.

se poeticamente independente em uma sociedade embasada no sistema patriarcal. Esta ambição se encapsula em um conceito de feminilidade autônoma.



Figura 1. Ana Mendieta. *Ochum*. 1981.
Fotografia da figura modelada no barro. Miami.
Fonte: Legado de Ana Mendieta e Galeria Lelong, Nova York.

A série *Siluetas*, realizada entre 1973 e 1980 (Figura 2), foi marcada pela inscrição na terra da tipologia de formas femininas sintéticas. Tendo como primeiro referencial seu próprio corpo, Mendieta fazia brotar do solo rastros efêmeros de um corpo genérico feminino na paisagem – corpo que se dissolvia na terra, transformando-se parte dela. O ciclo natural da vida-morte-vida, ou mesmo a vida-na-morte ou a morte-em-vida, o eterno retorno, a renovação, eram manifestados como uma oportunidade de ressurreição psíquica. Materiais encontrados na natureza, como a terra batida, lama, areia, grama, folhas, flores, galhos, musgo, vegetação rasteira, pedras, seixos, líquidos, eram utilizados para realizar a série. Como uma fênix ressurgida das cinzas, algumas de suas *Siluetas* eram delimitadas por pólvora e, posteriormente, incendiadas para reforçar a transitoriedade e transformação dos elementos da natureza, dos elementos dos quais somos e fazemos parte (de onde nos originamos e para onde seguiremos). As figuras esculpidas, moldadas, marcadas no solo, eram também forte referência às suas raízes culturais, na medida em que remetiam aos registros dos povos ancestrais

latino-americanos – esses trabalhos representavam, portanto, um retorno ao útero (*terra madre*), local de relação entre vida e morte, dicotomias constantes na obra da artista. Simbolicamente representavam uma renovação, uma forma de substituir ou transplantar a memória de algo que nunca aconteceu, uma falta de si mesma, uma espécie de *banzo*. Suas performances representavam a forte sensação de ser indefesa e sua desesperança – resquícios da época em que foi banida de suas origens e obrigada a viver em outro país. A este respeito, Mendieta fez a seguinte declaração:

Todo desprendimento ou separação provoca uma ferida. Uma ruptura, seja com nós mesmos ou com os que nos cercam ou com o passado ou o presente; produz um sentimento de solidão. Em meu caso, em que fui separada de meus pais e de meu país com a idade de doze anos e meio, esta sensação de solidão se identificou como uma forma de orfandade. E se manifestou como consciência de pecado. Os castigos e a vergonha da separação me impuseram sacrifícios necessários e solidão como um modo de me purificar (MENDIETA, in MEREWETHER, *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporânea [org.], 1996, p. 98).



Figura 2. Ana Mendieta. *Sem título* – Série *Siluetas*. 1978.

Fotografia da performance. 18 20.3 x 25.2 cm.

Fonte: Solomon R. Guggenheim Museum. (<www.guggenheim.org/artwork/5221>)

Anna Maria Maiolino (Itália, 1942) é uma artista de grande renome na cena da arte contemporânea. A partir da década de 1960, começou a trabalhar com mídias diversas, como desenhos, esculturas, instalações, performance, fotografia, filme super8, vídeo, sons. Na década de 1980, a argila entrou em seu processo de criação, e essa matéria plástica não mais se desprende de suas produções artísticas. O contato com a cerâmica veio por influência do artista argentino Victor Grippo (1936-2002). Em 1990, recebe o prêmio de melhor mostra do ano, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), pela exposição individual realizada, em 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes (CCCM). Realiza em Nova York, em 2002, uma exposição retrospectiva acompanhada do livro *A Life Line/Vida Afora*.



Figuras 3 a 8. Anna Maria Maiolino. Processo de criação – rolos. 2014.

Frames do vídeo *Museu Vivo: Anna Maria Maiolino (Parte 2)*.

Fonte: Sesc TV. (<www.youtube.com/watch?v=UwByGpubSwI> Acesso em: mai. de 2017.)

Em 1990 Maiolino deu início à série *Terra modelada*, onde o ato de repetição de modelagem de formas de argila, quase obsessivo, remete ao labor cotidiano e faz forte referência às recorrentes tarefas domésticas. Na execução das peças, ela as modela uma a uma, embora ao final pareçam iguais. É por meio da repetição e da fragmentação que a artista exercita um ritual no processo de criação artística. Assim, na repetição do gesto, o rito se manifesta, as mãos compartilham a linguagem arcaica do fazer, criando formas primordiais. O gesto, feito com todo o corpo ao realizar cada peça, não é fragmentado e se completa nas formas de cada peça feita. E, apesar de as peças serem isoladas (fragmentadas) e bastarem em si mesmas enquanto objeto formativo, elas são um acúmulo que formam a totalidade – tal qual a sociedade é formada de indivíduos que formam um grupo (Figuras 3 a 8).

O acaso é incorporado nas montagens da série *Terra modelada*, o tempo e espaço é que definem a quantidade de argila para a montagem. *Here & There* consistiu em uma instalação da série *Terra modelada*, apresentada na Documenta 13 de Kassel, em 2012, feita com duas toneladas de argila, vegetação e diversos sons (de pássaros e a voz da artista recitando seu poema “Eu sou Eu”). Ao ocupar os lados de dentro e fora da casa, Maiolino transitou entre as metáforas advindas das experiências do viver, locais onde o corpo opera, onde se ausenta, locais de escuta e silêncio, espaços físicos que podem ser comparados com partes do corpo (Figuras 9 a 16).

“Ser um artista significa inventar uma linguagem para dizer o que ainda não se disse”, comenta Maiolino (ver TATAY, 2012). O cheio e o vazio se fazem constantes e presentes dentro de uma casa, de um corpo, de uma vida – seja de modo literal ou metafórico. É a constância e a repetição das ações que demonstram o quão ritualística é sua criação – o ritual no processo de feitura encontra-se desvelado e explicitado no modo como a instalação é apresentada ao público: justapostos, enfileirados, seriados, sem disfarces ou mistérios, apenas são o que são do modo como estão. A argila posta sobre as mesas, cadeiras, poltronas, estantes, cama e outros móveis deflagra o quão ritualístico é o ambiente doméstico e o quanto ele pode ser absorvido devagar pela rotina diária, tal qual uma erva daninha ou mato que se espalha paulatinamente por entre as frestas, cantos e rachaduras de um quintal.



Figuras 9 a 11. Anna Maria Maiolino. *Here & There*, 2012. Documenta 13 de Kassel.
Detalhe: porta de entrada, andar superior e sótão). Instalação de argila: 2000 kg.
Foto: Elzbieta Bialkowska. (<www.hauserwirth.com/artists/57/anna-maria-maiolino/images-clips/2/>. Acesso: fev. de 201.)



Figuras 12 a 16. Anna Maria Maiolino. *Here & There*, 2012. Documenta 13 de Kassel.

Detalhe: interior da casa. Instalação de argila: 2000 kg.

Fonte: Elzbieta Bialkowska. (<www.hauserwirth.com/artists/57/anna-maria-maiolino/images-clips/2/>. Acesso: fev. de 2017.)

María José Arjona (Colômbia, 1973) é uma artista visual e performer que mora e trabalha atualmente em Nova Iorque e Miami. Suas práticas envolvem performances de longa duração (originalmente concebida pela artista Marina Abramovic). Arjona foi uma das artistas escolhidas por Abramovic para estar em sua retrospectiva no MoMA de Nova Iorque (*The Artist Is Present*, 2010). Como parte do trabalho preliminar para esta exposição, ambas apresentaram conjuntamente o *workshop Cleaning the House*. Em 2009, ela fez residência artística no Centro de Artes Watermill, de Robert Wilson. Já realizou performances em grandes museus e locais na América do Sul, nos EUA e na Europa.

A artista trabalha testando a sua própria resistência física e psicológica por meio das performances de longa duração, caracterizada pelo rigor quase monástico, em que a dilatação do tempo no espaço performático é o elemento mais importante em sua obra. Na performance *...pero yo soy el tigre*, Arjona faz uma seleção e contagem dos entulhos e escombros de um edifício em ruínas em Bogotá, durante um mês (cinco dias da semana, seis horas por dia). Um ritual minucioso que requer paciência, cuidado, concentração, foco – como um estado meditativo. Imersa em um tempo individual, Arjona aponta para a transitoriedade da vida ao reconstruir de um

jeito único e peculiar as ruínas daquele espaço, tijolo por tijolo, pedaços meticulosamente separados, arquivados, selecionados. Sua ação ritualística desnuda o quão transitória e moldável é a vida, em que medida as coisas podem ser regeneradas, construídas ou destruídas, a depender do ponto de vista ou das situações vividas. Arjona catou e contou, literalmente, todos os destroços amontoados em um canto da sala. Separou aqueles que, por razões subjetivas, se destacavam e os colocou em uma plataforma suspensa, distante do solo, talvez porque fosse necessário evidenciar as diferenças entre todos aqueles entulhos de barro queimado e cimento quebrado. Como um mantra mental, os números a faziam manter-se concentrada, focada em seu rito transmutador e transformador do espaço. Ao final de cada um dos quase trinta dias em que a artista esteve realizando essa ação, registrou em seu braço os números dos escombros contados – uma tatuadora realizou essa parte da performance. Ao fixar os números de uma mostragem completamente efêmera, a artista consolida e contemporaliza o rito (Figuras 17 a 24).

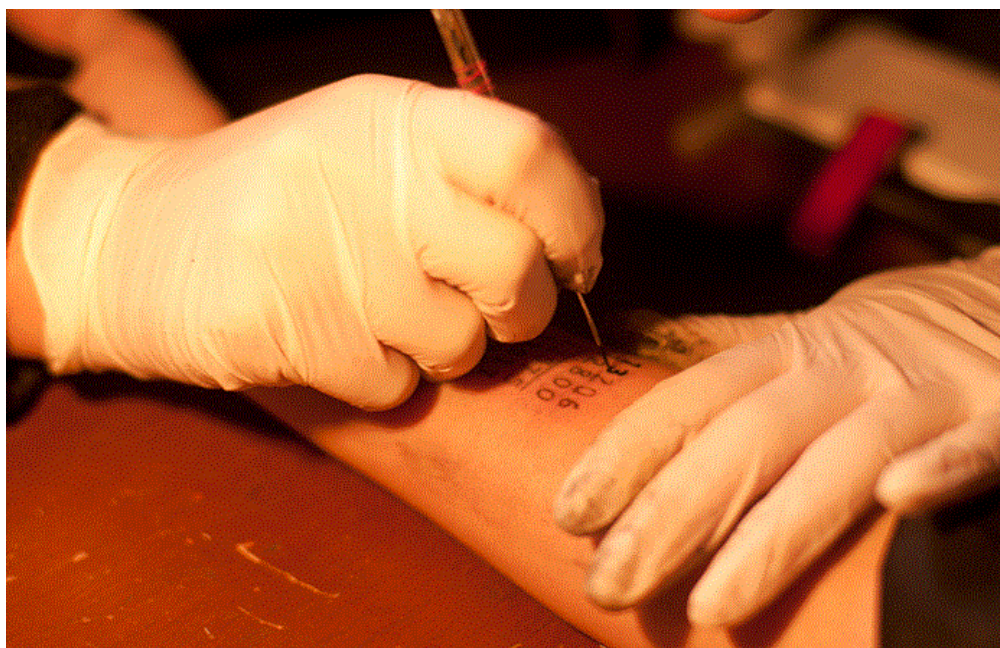


Figura 17. Maria Jose Arjona. *...pero yo soy el tigre*. 2013.

Fotografia da performance de longa duração.

Fonte: Galerie Mor Charpentier, Bogotá. (<www.art-agenda.com/reviews/maria-jose-arjona>)



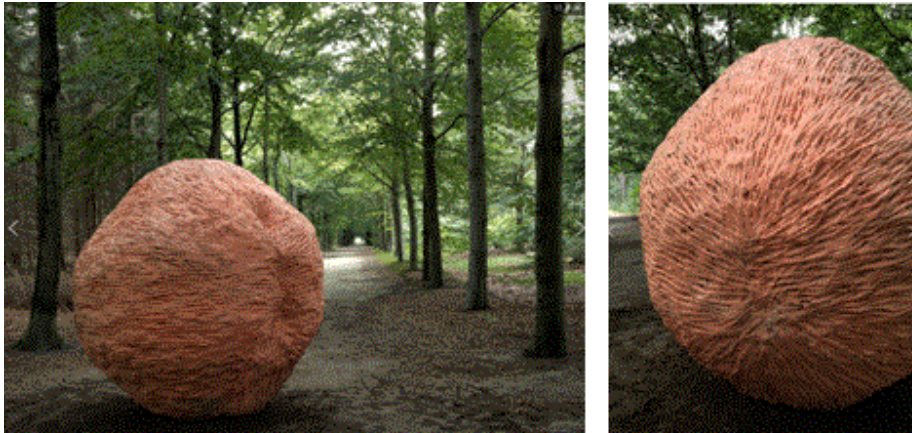
Figuras 18 a 24. Maria Jose Arjona. *...pero yo soy el tigre*. 2013.

Fotografia da performance de longa duração.

Fonte: Galerie Mor Charpentier, Bogotá. (<www.art-agenda.com/reviews/maria-jose-arjona>)

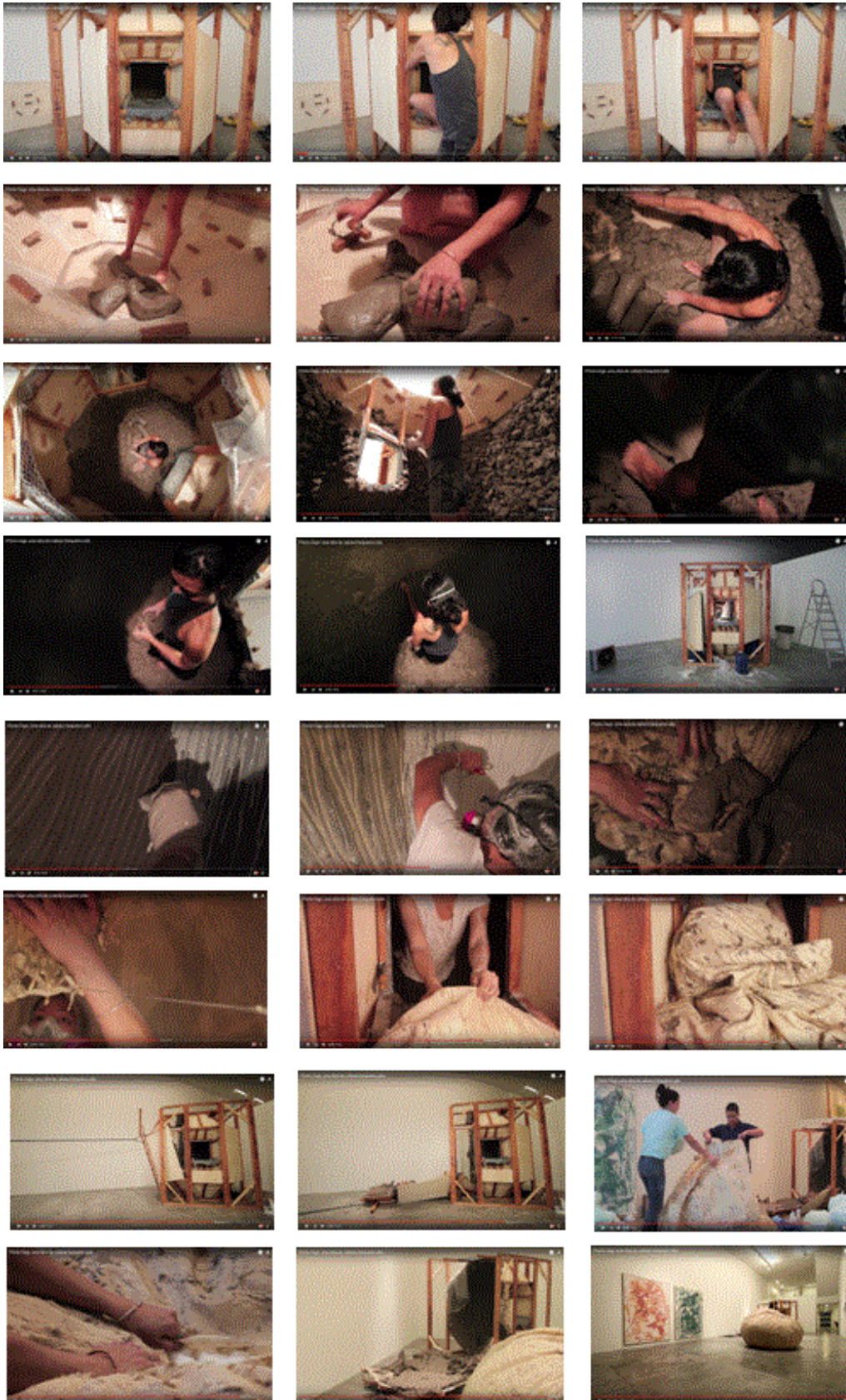
Juliana Cerqueira Leite (Brasil, 1981) é uma escultora que migra com facilidade entre diversos suportes, esculturas, performances, vídeos, instalações. Estudou escultura no Chelsea College of Art, em Londres, e em 2006 se formou no programa MFA Sculpture, na Slade School of Fine Arts, UCL. Já expôs em diversas instituições e museus internacionais, como Saatchi Gallery, Londres; 4ª Bienal de Marrakech; Galeria DUVE, Berlim; Galleria Lorcan O'Neil, Roma; Casa Triângulo, Brasil; Galeria AIR, Nova Iorque. Recentemente foi premiada na 5ª Bienal Internacional de Moscou de Arte Jovem, 2016.

Com formação em escultura, sua poética gira em torno das questões pós-minimalistas do corpo no espaço: a artista cria obras visualmente impressionantes e tácteis. Apesar de não assumir um viés feminista, suas performances dão margem a uma leitura com esse enfoque. Ao construir suas obras, usa literalmente todo seu corpo: primeiro mentalmente, ao pensar a execução de seu objeto, uma vez que sua realização exige da artista muitos cálculos e procedimentos; em seguida, literalmente entra no interior de sua futura escultura para começar o exercício repetitivo e exaustivo de cortar e lançar com força pedaços de argila em toda a parede interna da estrutura; com os pés, ela compacta e risca a argila, como uma coreografia repetitiva e sistematizada. Observa-se a latência ritualística em seu processo de criação e a incontestável dimensão da escala corporal em suas obras. O tempo e a ação física do fazer são capturados pela matéria final da escultura, que deflagra a contingência de meio e fim, dentro e fora, entrada e saída, presença e ausência. Juliana investiga a experiência corpórea e tátil, por meio do tempo e do espaço, e a memória da ação e do corpo da artista se mantêm fixadas na superfície de suas esculturas. A obra *Blind Spot | Ponto cego* manifesta essas questões (Figuras 25 a 50).



Figuras 25 e 26. Juliana Cerqueira Leite. *Blind Spot II*. 2015.

Foto: Gert Jan van Rooi. (<www.fundamentfoundation.nl/en/lustwarande-15/kunstenaars/juliana-cerqueira-leite/. Acesso em: mai. de 2017.)



Figuras 27 a 50. Juliana Cerqueira Leite. *Ponto Cego – Posicional*.
Vídeo-performance da instalação (dirigido por Tássia Quirino).

Fonte: Casa Triângulo. (<www.youtube.com/watch?v=aKolTpMw5TU> Acesso em: nov. de 2016.)

3. Comentários finais

A cerâmica, assim como os rituais, estão presentes na civilização humana desde os seus primórdios. Na atualidade, os objetos cerâmicos estão tão introduzidos na vida cotidiana, que, muitas vezes, não se percebe sua constância e permanência: tijolos, revestimentos, porcelanas utilitárias (de cozinha e de sanitário) preenchem os lugares habitáveis e os espaços públicos. Da mesma forma, os rituais se presentificam não apenas nas ações religiosas, mas camuflam-se nas atividades rotineiras de um ambiente doméstico ou no modo como as pessoas se relacionam e interagem entre si na vida social – independentemente de qualquer diferença cultural, as pessoas perpetuam certos rituais ou criam seus próprios.

É sabido que muitos dos objetos que hoje são considerados obras de arte de relevância histórica e arqueológica, foram originalmente feitos para serem utilizados de forma ritualística, com cunho religioso e sacro. O contexto e o deslocamento histórico fazem com que determinados objetos ou ações tenham determinada função ou importância. Há uma miríade de exemplos na história da arte que validam essa colocação, não cabendo neste momento desenvolver tal raciocínio.

A versatilidade em que a arte contemporânea transita entre os hibridismos conceituais e matéricos faz com que artistas da atualidade possam sacralizar ou desmitificar ações ou objetos cotidianos, traduzindo-os em trabalhos artísticos. É fato que cada uma das artistas supracitadas escolheu uma maneira distinta de interagir com a matéria argilosa: seja na forma de barbotina (argila líquida), seja na forma crua (sem queimar), no uso da cerâmica industrial (tijolo) ou mesmo como um meio para se chegar a outro tipo de suporte (molde). Mesmo com tantas variantes, é possível observar que existe similaridade nos procedimentos adotados por elas: a repetição dos gestos, dos movimentos corporais, das formas criadas legitimam o ritual, tanto como parte do processo de criação artística, como manifestado na obra de arte em si.

REFERÊNCIAS

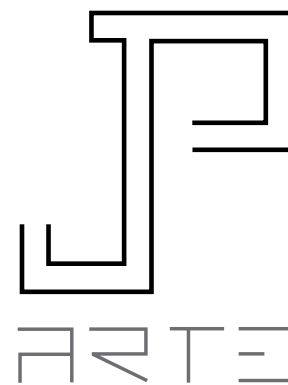
- CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- PEIRANO, Mariza G. S. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. Tradução de Claudio Alves Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sites

- www.guggenheim.org/
- www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/de-um-ponto-ao-outro/
- www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004859.html
- www.hauserwirth.com/artists/57/anna-maria-maiolino/images-clips/2/
- www.art-agenda.com/reviews/maria-jose-arjona
- www.fundamentfoundation.nl/en/lustwarande-15/kunstenaars/juliana-cerqueira-leite/
- www.youtube.com/watch?v=aKoITpMw5TU

Flavia Leme de Almeida

Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho UNESP. Mestre e bacharel pela mesma Instituição. Possui experiência na área de Arte, com ênfase em Cerâmica, atuando principalmente nos seguintes temas: escultura, instalação, performance, fotografia e vídeo-arte. Pesquisa mulheres artistas latino-americanas que enfocam questões de gênero, raízes culturais e rituais em suas poéticas.



MESA 11
SÃO PAULO / ARTE MODERNA
E CONTEMPORÂNEA

Lilian Cardoso Bado Martins
GOLDSMITHS

O DISCURSO CURATORIAL
E A TRANSFORMAÇÃO NA
31ª BIENAL DE SÃO PAULO

Bruno Brito
UNESP

O ESPAÇO NA OBRA DE ALMEIDA
JÚNIOR: ASPECTOS DA PROPRIEDADE
RURAL PAULISTA E SISTEMAS
VERNACULARES DE MEDIÇÃO

Phabulo Mendes de Sousa
UNESP

SÓ SOBRE GUARDA-CHUVAS

Eduardo Augusto Alves de Almeida
USP

HUMANIDADE FICCIONADA,
HUMANIDADE PROFANADA:
RON MUECK E PATRICIA PICCININI
EM SÃO PAULO

O DISCURSO CURATORIAL E A TRANSFORMAÇÃO NA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO

Lilian Bado
bado.lilian@gmail.com

RESUMO

Este é um estudo sobre o discurso curatorial da 31ª Bienal de São Paulo, observando o desenvolvimento da linha curatorial desde a pré-produção até a realização da exposição. Neste texto são apontados os principais temas sublinhados pelos curadores: invisibilidade social, desconstrução de estruturas das artes e transformações sociais. O presente artigo pretende mostrar o trabalho do curador e sua importância no universo de arte contemporânea por meio do estudo de caso da Bienal de São Paulo de 2014.

PALAVRAS-CHAVE

Bienal de São Paulo. Curadoria. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This is a study on the curatorial discourse of the 31st São Paulo Biennial, observing the development of the curatorial thought from pre-production to the exhibition. This text figures out the main subjects highlighted by curators such as social invisibility, deconstruction of the arts's structure and social changes. This article intends to show the curator's work and its importance in the universe of contemporary art through the study case of the Biennial realized in 2014.

KEYWORDS

São Paulo Biennial. Curating. Contemporary Art.

1. Introdução

O tema curadoria, embora recente nas Artes, tem ganhado atenção nas últimas décadas pela importância desta especialidade nas exposições. A função do curador está sendo discutida, questionada e, ainda está em construção: de intérprete da arte a organizador de exposições¹, de diretor de museu com responsabilidades em adquirir obras, apresentar a nova cena artística e driblar dificuldades orçamentárias a crítico de arte, como aponta Walter Zanini². Por isso, tenho a intenção de contribuir para os estudos de Teoria Curatorial observando o discurso do curador e sua preocupação em propor com seu projeto a possibilidade de um espaço de transformação para o público

1 Madzoski, A invenção dos curadores, p.152

2 Obrist, History of Curating, p.148 e 157

desenvolver ferramentas de individualização, ou seja, espaço para a produção de subjetividade. Embora mencionado abaixo, brevemente contextualizo aqui o termo “subjetividade” sendo o conceito defendido por Félix Guattari e utilizado também por Bourriaud em Estética Relacional ao mencionar a arte como modalidade de produção de subjetividade³.

A Bienal de São Paulo é um dos grandes acontecimentos da cidade e do país, com reverberação internacional e farto material de pesquisa publicado e disponível. Por sua importância, por ter estudado Bienais desde minha graduação e por ter feito parte da equipe de produção deste evento, debruço-me sobre a 31ª Bienal de São Paulo (31BSP) para compreender melhor o papel do curador analisando a proposta curatorial de Charles Esche e equipe curatorial para a Bienal de 2014.

2. O Discurso curatorial e a transformação

Este texto é um estudo sobre o discurso curatorial da 31ª Bienal de São Paulo (31BSP), observando como os curadores construíram seus discursos e como foi sendo desenvolvido até a realização da exposição levando em consideração os discursos e a reverberação dos mesmos até o encerramento da 31ª Bienal.

A Bienal de São Paulo iniciou-se com uma equipe curatorial encabeçada por Charles Esche, o arquiteto Oren Sagiv (responsável pelo design da expografia), Nuria Mayo (responsável pelas publicações), Galit Eilat e Pablo Lafuente (acompanhando a produção). Em dezembro de 2013 integraram a equipe como curadores associados Luisa Proença e Benjamin Serroussi. Para Charles não haveria hierarquia entre eles e a decisão tomada por um deveria ser respeitada pelos outros, um exemplo deste posicionamento é a autoria do texto curatorial ser assinado pelos 7 curadores. Os curadores foram anunciados em novembro de 2012, começaram a trabalhar com as outras equipes da Bienal em agosto de 2013 e inauguraram a Bienal dia 3 de setembro de 2014.

3 Bourriaud, p.123

A Bienal de São Paulo mobiliza centenas de pessoas para fazer a exposição, críticos e pesquisadores se debruçam para emitirem opiniões, o orçamento destinado (24 milhões de reais) e o número de visitantes (472 mil sem contabilizar as Itinerâncias)⁴ faz da 31ª Bienal de São Paulo uma mega exposição que influencia as artes visuais em nível internacional. Esta em especial, curada por Charles Esche, traz em seu discurso uma visão diferenciada de como trabalhar institucionalmente enfatizando a pergunta: para quem a exposição é feita? Por isso, estudar a Bienal de São Paulo pelo viés da Teoria e Crítica de Arte é necessária para gerar reflexão do que acontece no cenário de arte contemporânea em São Paulo e internacionalmente também. E, uma vez que esta Bienal envolve muitos aspectos, de produção de obra a lançamento de catálogo, de captação de verba a autorização da prefeitura para utilização de dependências do Parque do Ibirapuera, de workshop de curadores a visitas internacionais dos curadores em busca de artistas, escolho estudar a curadoria desta edição do ponto de vista do discurso e os pontos em comum com Estética Relacional⁵.

3. Transformação do sujeito

Para esclarecer o que seria a produção de subjetividade deste texto, segue abaixo alguns parágrafos com o conceito retirado da teoria de Deleuze e Guattari presentes no livro *Mil platôs* e apresentado em aula da disciplina *Thinking the Sensuous*, ministrada por: Professor Simon O'Sullivan, na Goldsmiths University of London em 2012 no curso de mestrado Teoria de Arte Contemporânea. Assim pretendo elucidar a importância do sujeito e da produção de subjetividade na estética relacional e nos exemplos dos trechos do catálogo da 31BSP retirados do texto curatorial.

No livro *Mil platôs*, Deleuze e Guattari afirmam a morte de entendimento do conceito **sujeito** como fixo e determinado como fora definido por Descartes⁶. Para Deleuze o sujeito não pode ser conceito fixo pois está sempre no processo do devir (*becoming-other*), do transformar-se. A subjetividade é um processo constante do devir. No

4 Informação no site da Fundação Bienal. Após o término da Bienal, grupos de obras selecionadas pelos curadores percorrem diversas cidades do Brasil.

5 Termo do autor Bourriaud

6 Deleuze e Guattari, p. 199

processo de devir (*become-other*), o sujeito deve estar aberto para o exterior, aberto para ser afetado pelo social e pelo coletivo que o rodeia. O jogo das forças externas faz a transformação ser possível. Assim, o que está fora não é diferente do que está dentro do sujeito, as forças que transformam o sujeito não são estranhas ou não familiares, elas fazem parte do processo de ser afetado e vir a ser diferente do que se é agora.

Levando em conta que subjetividade é um constante processo de devir (*becoming-something-else*), o sujeito não é dado, determinado e sim produzido (a produção do *self*) sendo a cultura o lugar onde indivíduos são situados e produzidos. A condição humana é a condição de possibilidade e criatividade em potencial, produzir subjetividade significa inventar novas possibilidades de vida.

4. Discurso da curadoria

O discurso do curador da Bienal tem uma importância diferente da exposição em si. Ele antecede a visitação à exposição pois sua fala tem divulgação na imprensa, aparece em palestras e workshops⁷. O projeto curatorial apresentado à Fundação Bienal em seu processo de aprovação tem em comum com o discurso a forma em que se apresentam (linguagem verbal oral e escrita), além do conteúdo. Já o discurso comparado com a exposição tem uma diferença crucial: a linguagem.

O discurso, cronologicamente, está entre a criação do projeto e a exposição de arte, sendo o primeiro mais duradouro: a Bienal foi desmontada na segunda semana de dezembro de 2014, já o discurso curatorial permanece no catálogo, nas entrevistas em revistas impressas e canais on-line. As intenções deste discurso verbal podem ser ainda acessadas no formato original de seu lançamento, já a exposição existe enquanto registro e memória de quem a visitou. É interessante estudar o catálogo por essa forma estável, e daí comparar a função do curado e a função de sua fala.

Tanto o trabalho do curador tem sido objeto de análise, como no texto *A invenção dos curadores*, de Vesna Madzosi (que aponta as atividades deste posto na qual o texto

⁷ Catálogo da 31BSP, p. 43

aqui produzido se orienta), como o discurso do curador também. Paul O'Neil debruçou-se sobre o assunto em *The curatorial turn*, apontando para outra faceta do discurso curatorial: a fala do curador, além de introduzir a exposição por vir, também é mais um canal de conversação sobre arte:

During the 1960s the primary discourse around art-in-exhibition began to turn away from forms of critique of the artwork as autonomous object of study/critique towards a form of curatorial criticism, in which the space of exhibition was given critical precedence over that of the objects of art. (...) The ascendancy of the curatorial gesture in the 1990s also began to establish curating as a potential nexus for discussion, critique and debate, where the evacuated role of the critic in parallel cultural culture discourse was usurped by the neo-critical space of curating⁸.

O texto de Charles e sua equipe pode trazer informações que envolvem o próprio desvelar das instituições transitadas pelo curador, cujo público tem pouquíssimo conhecimento e nenhum acesso. Sobre a 31BSP, de forma anti-convencional por vezes ou enviesadas, o discurso apontava para intenções nas atitudes, mais que nas obras do pavilhão. Os curadores desta edição da Bienal usaram o texto do catálogo para criticar sistemas estabelecidos nas artes, na própria instituição cultural e convidou os artistas para emitirem suas opiniões sobre a situação da arte e anunciarem seus projetos.

O autor Bruce Ferguson, contextualizando a exposição das instituições como um tipo de fala (*speech, utterance*), posiciona exposição de arte institucional da seguinte maneira, atentando para a expressão individual por trás desta fala institucional:

Like other media used in the consciousness industry, art exhibition are at once a generalized and a particularized form of communication directed at art professional spheres and other subcultures, meaning artists, critics, art historians, and students, as well as at respective patrons from government or commerce and other private spheres. Public presentations of private intentions, like court cases or religious services, they raise the stakes of individual expression to the level of the social.⁹

Charles Esche¹⁰, com experiência internacional em instituições culturais e trabalhando

8 O'Neil, p.13

9 Ferguson, p. 179

para democratizar os instrumentos artísticos e políticos da Fundação Bienal¹¹, na tentativa de transformar “*private intentions*” em ações coletivas, Esche lançou algumas provocações em ações, escolhas e falas de forma mais clara que na exposição em si. O conteúdo do texto curatorial pode parecer didático em algumas passagens pelas relações literais entre catálogo e obras (como disse Juliana Monachesi para a Select)¹²: enquanto a exposição mostrava paralelos entre as manifestações populares de São Paulo de julho de 2013 e Palestina, respectivamente nas obras de Gabriel Mascaro (*Não é sobre sapatos*) e Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme (*Os insurgentes incidentais*). Relações como essa se apresentam com clareza e objetividade, aproximando contexto internacional e nacional. Abaixo texto do catálogo demonstrando a preocupação compartilhada com os autores das obras:

As ondas de ações sociais, políticas e culturais que tiveram início em junho de 2013 influenciaram nosso entendimento do que é urgente para um evento como este em que estamos engajados.

A vontade da 31ª Bienal é abordar nossa condição contemporânea (em São Paulo e outros lugares) por meio de uma articulação de projetos artísticos e culturais que antenam uma relação específica com o momento atual (...)¹³.

O texto do catálogo por vezes parece falar de ideias melhor expressadas em atitudes internas que nas obras: o conflito com o intuito de balançar as intuições rumo a alguma transformação não estavam tão evidentes assim na exposição em si como em fatos. Por exemplo, quando os artistas do Oriente Médio temendo represálias políticas do território muçulmano (território de origem e/ou residência destes participantes), por ter o nome do Consulado Israelense como um dos apoiadores da 31ª Bienal, fizeram um abaixo assinado para impedir a abertura da Bienal há pouquíssimos dias da abertura¹⁴. Pelas palavras finais do texto curatorial no catálogo, os curadores enunciam que as transformações são bem vindas. Provocar uma turbulência desta envergadura, ao aceitar o patrocínio do Consulado Israelense, estaria dentro dos planos?

10 Esche é diretor do Van Abbemuseum, foi curador da Bienal de Istanbul e co-curador da Bienal de Gwangju. informação no site da Biennial Foundation

11 Catálogo da 31BSP, p. 57

12 Monachesi, p. 65

13 Catálogo da 31BSP, p. 57

14 Ilustrada on line, 28/08/2014

A Bienal não pode ser um fim em si mesma: a participação de muitos indivíduos, grupos e formas culturais, todos com graus diferentes de visibilidade e modos de entender a ação cultural e política, deve nos lembrar que este evento, por maior que possa ser, é apenas um passo para algo muito maior. Esperamos que novas ideias, iniciativas, conflitos, modos coletivos de organização dela resultem, e que possam contribuir para uma transformação crítica permanente do mundo em que vivemos¹⁵.

São muitas funções do discurso curatorial e várias as formas dele aparecer, sem descartar a própria exposição como meio de transmissão do conteúdo da fala dos curadores. *“Exhibitions are the central speaking subjects in the standard stories about art which institutions and curators often tell to themselves and to us”*¹⁶. Este projeto intenta analisar o discurso da equipe curatorial buscando as intensões para com o público. Será observado mais adiante se há a proposta de criar espaço para produzir subjetividade, ou seja, qual atenção foi dada ao público para que tivesse na Bienal um espaço de construção de individualização, já que transformação individual é um tema da 31BSP.

5. Relações institucionais

Outro fato a ser apontado entre a curadoria e a Fundação Bienal foi a própria relação que se transformou de amistosa para criticável com o testemunho da mídia. O trecho abaixo, está no site da Fundação Bienal, porém pode ser encontrado também no site da Biennial Foundation. Este é um parágrafo de boas vindas do Presidente da Bienal para o recém-apresentado novo curador:

*Central to Charles Esche research is a rethinking of the formats of museums, cultural centers, biennials and the role of art in society today. I believe that the Bienal de São Paulo should be a stage for this discussion, a self discussion, and should take on this challenge. After all, our vocation is to search for new configurations, reflections and propositions. It's yet another way for the Bienal de São Paulo to advance and, as such, reaffirm itself.*¹⁷

Após a abertura da Bienal os ânimos eram outros. O cargo que usualmente é do

15 Texto curatorial do catálogo da 31BSP, p. 57

16 Ferguson, p. 186

17 Website da Fundação Bienal

curador da Bienal de São Paulo, curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza, foi passado das mãos de Charles Esche para Luis Camilo Osório. E na reportagem à *Select* para anunciar o curador da 32ª Bienal, o Presidente da Fundação Bienal, Luis Terepins fez um pequeno desabafo sobre Esche. Mais uma vez, será que este não era o efeito provocado por Charles e equipe, já previsto no catálogo da 31BSP?

Ele (Luis Terepins) conta que procurou um nome “que trouxesse mudanças, que entendesse de Brasil e que tivesse uma circulação muito grande fora daqui”. E também que tivesse uma visão que fizesse uma contraposição à última bienal”, diz Terepins à *Select*, sem esconder o desagrado por “surpresas que não eram para acontecer” na gestão de Esche¹⁸.

6. Transformação do público

O texto curatorial dos catálogos das mega exposições como Bienal de Veneza e Documenta costumam aparecer repletos de referências a filósofos e pensadores da cultura. O catálogo da 56ª Bienal de Veneza abre com a citação de Walter Benjamin e *Angelus Novus* de Klee¹⁹, seguido de Foucault, Deleuze, Althusser. A Documenta 13 lançou *The book of the books*, parte das 3 publicações que acompanham o catálogo, com 100 textos, entre os escritores estão Edouard Glissant, William Kentridge, Suely Rolnik, novamente Walter Benjamin. Já os curadores da 31BSP, como decisão política, não mencionaram pensadores ou filósofos. Fizeram uma única referência à 27ª edição afirmando ser essa o início de uma nova era para a Bienal de São Paulo como palco de experimentações no texto intitulado: *Uma oportunidade de transformação*, texto do catálogo da 31BSP assinada por todos os sete curadores.

Foi justo a 27ª Bienal, inspirada na obra de Hélio Oiticica²⁰, artista brasileiro que tanto produziu, escreveu e lutou pela “desconstrução do comportamento”, mencionada por Esche e equipe. Oiticica queria, sobretudo, “derrubar todas as morais”²¹, ou seja, que o público tivesse uma chance de se reinventar, descobrir-se enquanto indivíduo e abandonar os paradigmas políticos e sociais instituídos hierarquicamente. A curadora Lisette Lagnado, da 27ª Bienal, fez referências a Deleuze e Guatarri (pensadores que

18 Revista *Select* n 20

19 Catálogo da 56ª Bienal de Veneza, p. 17

20 Catálogo da 27ª Bienal

21 Oiticica, p. 3

trazem a subjetividade como tema da Filosofia na contemporaneidade). O apontamento para os invisíveis na sociedade (tema da 31BSP) e a referência à 27ª Bienal que expôs o valor da subjetividade dentro da temática maior *Como viver junto*²², conduziram olhar deste artigo.

No livro *Da política às micropolíticas*, de Katia Canton, a expressão individual entra no discurso artístico. O próprio espaço das artes é visto como lugar de experimentação individual e coletiva considerando a produção de subjetividade. Um exemplo de encontro entre expressão de subjetividade como resultado de ação de micropolíticas recebendo alguma atenção dos holofotes na 31BSP é a participação da Cia de Teatro UEINZZ. A Cia. Teatral (formada por filósofo, pacientes com distúrbios mentais e atores) vêem em sua prática a construção do indivíduo, inclusive dos loucos, como necessidade impossível de desprezar atualmente.

Peter Pál Pelbart (um dos integrantes e organizadores do UEINZZ, grupo que tende a ser não hierarquizado) responde à entrevista de Canton sobre o estranhamento que causam as apresentações do grupo pelo caráter do trabalho com pacientes hospitalares com distúrbio mental.

Como você definiria esse estranhamento na prática do UEINZZ?

Eu acho que esse trabalho é um minúsculo exemplo de uma prática “estética”; é a vida que está em cena, uma certa vida que está em cena, ou uma certa vida na sua fragilidade, na sua impotência e na sua extrema potência, na sua dissociação e no seu poder de reinventar conexões.²³

Esche e sua equipe criaram espaço em seu discurso tanto apontando para a os excluídos e invisíveis no texto *Invisibilidade e outras exclusões*²⁴, quanto promoveu espaço para tais vozes se elevarem em público. Esche estava falando do índio (apresentado na obra de Armando Queiroz e Almiros Martins), das vítimas anônimas da violência policial (no vídeo de Clara Ianni) e também dos excluídos da sociedade por suas diferenças e incapacidades.

²² Título da 27ª Bienal de 2006

²³ Canton, p. 53

²⁴ Catálogo da 31BSP, p.54

Aqueles invisíveis são excluídos da negociação sobre como nosso mundo deveria ser organizado, da representação democrática e mesmo das análises estatísticas. (...) O impulso da arte moderna de questionar os protocolos de visibilidade não se tornou disponível como ferramenta para essa comunidade. Mas a arte contemporânea talvez possa fazer isto, e os projetos artísticos na 31ª Bienal podem ser um exemplo de tentativas de tornar presentes pessoas, estilos de vida ou comunidades que são marginalizadas (...)

A Cia. Teatral UEINZZ participou de um projeto da 31BSP em conjunto com a artista Alejandra Riera. Riera e UEINZZ estiveram juntos em outros projetos como na Documenta 12. O projeto para a Bienal, *OHPERA-MUDA*, foi apresentado quinzenalmente ao lado do CECCO, fora do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. o CECCO tem em comum com o UEINZZ oferecer atividade para pacientes, mas não só, terceira idade também recebe atenção na programação do espaço.

Durante as apresentações de *OHPERA-MUDA*, os integrantes do UEINZZ, o curador Pablo Lafuente, a equipe de produção da Bienal, técnicos de audiovisual, profissionais e participantes dos cursos do CECCO junto ao público armavam a estrutura para a exibição do filme realizado por Riera e UEINZZ em meio a apresentações ensaiadas e improvisadas dos atores do UEINZZ, formando assim um espaço múltiplo, todos sentados ao redor da tela e compartilhando de um momento onde as fronteiras entre curador, artista, instituição e público se embaralhavam.

7. Palavras finais

O discurso curatorial da 31ª Bienal de São Paulo é um acontecimento a parte da exposição. A parte não no sentido de contraditório, mas sim de importância em relação a todos os eventos constituintes do grande evento que é a exposição no Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

Enquanto a exposição aparecia sem texto de parede com informações apenas da ficha técnica, remetendo pouco à poética e intenção dos artistas, o texto curatorial do catálogo é claro e remete tanto às obras como ao comportamento da equipe curatorial dentro da Fundação Bienal e o trabalho que Charles Esche vem desenvolvendo no

universo das artes.

O discurso do curador, tanto como sua função, continuam objetos de estudo praticamente recentes, um amplo campo em transformação a ser analisado por pesquisadores e teóricos. Esche trata o discurso como ferramenta de compartilhamento de ideias a não ser desprezado e merece atenção tanto quanto a exposição em si. Sobre coisas que não existem, referindo-se ao título desta edição, no discurso apareceram claramente enquanto proposta para virem a existir em formas de vida fora do padrão das Bienais. A linguagem do discurso tem uma grande vantagem: sua linguagem possibilita transmissão de pensamento muito mais longa que o evento Bienal.

E, finalmente, pelo catálogo desta edição da Bienal, percebe-se o esforço do curador em apresentar bem o próprio trabalho, ou seja, apresentar bem o conteúdo intelectual que construiu como marca de sua autoria, sendo a intenção de seu discurso a mais evidente criação da Bienal de Como (...) coisas que não existem.

REFERÊNCIAS

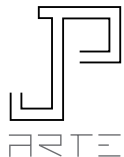
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. Da política às micropolíticas. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. A thousand plateaus. Londres: Bloomsbury, 2011.
- EILAT, Galit; ESCHE, Charles; LAFUENTE, Pablo; DUARTE, Luiza. MAYO, Nuria; SAVIG, Oren; SERROUSSI, Benjamin. Trabalhando com coisas que não existem. In: Bienal de São Paulo: 31a Como (...) coisas que não existe. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.
- FERGUSON, Bruce. Exhibition Rhetorics. In: Thinking about exhibition. Ed. Greenberg, Reesa; Fergusson, Bruce; Nairne, Sandy. Londres: Routledge, 1996.
- LAGNADO, Lisette. No amor e na adversidade. In: 27a Bienal de São Paulo: Como viver junto. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- MADZOSKI, Vesna. A invenção dos curadores. In: Arte e ensaios | revista do PPGEHA. 2014.
- OBRIST, Hans Ulrich. History of curating. Zurique: JPR, 2013.
- OITICICA, Hélio. Posição e programa. Programa Hélio Oiticica. 0253/66. São Paulo: Itaú Cultural.
- O'NEIL, Paul. The curatorial turn: from practice do discourse. In: Issues in curating contemporary art and performance, ed. Rugg, Judith; Sedgwick, Michelle. Bristol: Intellect, 2007.

- Trabalhos publicados online

31a Bienal chega ao fim com 472 mil visitantes Disponível em <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1988>> Acessado em 23/11/2015

31st Bienal de São Paulo will have group of 5 curators Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=379>> Acessado em 23/11/2015

Em nota, curadores da Bienal de SP apoiam manifesto de artistas, Ilustrada de 29/08/2014.



Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1508209-em-nota-curadores-da-bienal-de-sp-apoiam-manifesto-de-artistas.shtml>> Acessado em 23/11/2015.

Curadora, pesquisadora e artista. Mestre em Teoria de Arte Contemporânea pela Goldsmiths University of London e bacharel em Artes Visuais pela Belas Artes de São Paulo. Desde 2013 realiza o projeto curatorial Campo Minado, criando um ambiente experimental onde acontecem encontros entre o público e os artistas expositores. A partir de 2015 realiza A OUTRA - feira de arte contemporânea como curadora e produtora.

**O ESPAÇO NA OBRA DE ALMEIDA JÚNIOR:
Aspectos da Propriedade Rural Paulista e Sistemas Vernaculares de Medição**

Bruno Brito

Instituto de Artes da UNESP

brunobritoarte@gmail.com

RESUMO

O presente artigo parte de algumas impressões acerca da espacialidade nas pinturas de Almeida Júnior, se atentando principalmente aos quadros produzidos no final da vida, na fase regionalista, onde o pintor retrata cenas do interior paulista. O autor faz uma leitura das imagens a partir dos elementos compositivos da paisagem, dos objetos e dos gestos dos personagens, ilustrando seu argumento por meio de alguns dados e características recorrentes no cotidiano rural de comunidades caipiras e caiçaras. Dessa maneira, o artigo descreve a organização espacial dessas populações e as relações do homem com o seu território: físico, geográfico e subjetivo, imaterial.

PALAVRAS-CHAVE

Almeida Júnior. Espaço. Propriedade Rural. Sistemas de Medição. Vernacular.

ABSTRACT

This article is based on some impressions about the spatiality of Almeida Júnior's paintings, mainly focusing on the group of works produced at the end of his life in the regionalist phase, when the painter portrays scenes from the interior of São Paulo state. The author makes a analysis of the images from the compositional elements of the landscape, also objects and the character gestures, illustrating his argument by means of some data and recurrent characteristics in the rural daily life of "caipiras" and "caiçaras" communities. In this way, the article describes the spatial organization of these populations and the relationship between the man and his territory: physical, geographical and subjective, immaterial.

KEYWORDS

Almeida Júnior. Space. Rural Property. Measuring Systems. Vernacular.

** Este artigo foi apresentado no 1º Simpósio Científico ICOMOS em Maio de 2017 na cidade de Belo Horizonte.*

Introdução

Ao se deparar com as pinturas de Almeida Júnior, temos no primeiro plano, contato direto com a figura do caipira paulista, protagonista dos quadros produzidos após seu retorno de Paris, dando início à fase denominada regionalista. O artista passa a explorar um repertório brasileiro, com a luz do trópico, a figura do trabalhador rural, o meio natural agindo sobre o homem e a vida pacata no interior do país.

Alguns autores já discorreram sobre a função dessas pinturas na criação de uma iconografia paulista na virada do século XIX junto do desenvolvimento do estado de São Paulo, que enriquecido pelo café do Oeste, estava pronto para investir na malha urbana e industrial. Para isso, foi necessário apresentar a importância que tiveram os paulistas na história do país e reforçar a imagem do passado regional, enaltecendo a figura do bandeirante conquistador para assim, tornar clara a noção de modernização que viria nos anos seguintes.¹ Durante a pesquisa, procurei não me ater a estes aspectos presentes na obra de Almeida Júnior, evitando concluir qual foi, de fato, a função desempenhada pelo pintor neste período em que viveu e quais desdobramentos socioculturais sua obra acarretou.

Este trabalho se debruça sobre os elementos da paisagem e do território, criando pontes entre as pinturas analisadas a partir de seus espaços retratados. Essas relações se dão de um modo não linear, já que as cenas não obedecem uma sequência cronológica e nem dizem respeito ao mesmo sítio, embora tenham sido pintadas num dado perímetro do interior paulista, entre os municípios de Itu, Piracicaba, Salto e Rio das Pedras, por onde o artista circulou. Destacando alguns elementos na paisagem, teremos uma espécie de configuração básica da propriedade rural do sudeste do Brasil. Como dito anteriormente, por meio das imagens pintadas por Almeida Júnior, em anos e locais distintos, é possível criarmos um espaço mental mensurável, que nos remete a uma distribuição territorial comum no interior do país: a casa de pau-a-pique, o terreiro, o pasto, a estrada, o rio e a mata.

¹ Sobre esse assunto, ver a tese de doutorado de Fernanda Pitta: "Um Povo Pacato e Bucólico": Costume e história na pintura de Almeida Júnior, 2013.

Também recorro à características de outro grupo social com modo de vida semelhante: os caiçaras, mais precisamente das comunidades do litoral norte de São Paulo, intimamente ligados à Serra do Mar e logo, ao Vale do Paraíba, outro reduto da cultura caipira no país. Ambos os grupos exercem, por meio de suas atividades diárias, grande influência sobre seus territórios, manejando-os e fazendo uso de procedimentos tradicionais de trabalho que irei listar no decorrer do texto, ilustrando assim, a noção de ocupação e transformação do espaço, além do sentido de georreferenciamento² nessas populações.

É necessário mencionar que este estudo se debruça sobre os aspectos da cultura cabocla de uma maneira supositiva. As afirmações feitas no decorrer do texto são frutos de análise de campo, levantamento bibliográfico, entrevistas e aproximações com a literatura. Por meio de um referencial pessoal adquirido em grande parte durante a infância e adolescência nas proximidades do Jacareí, Sul de Minas e Litoral Norte de São Paulo, foi possível ilustrar estes aspectos espaciais, técnicos e organizacionais dos grupos sociais estudados. Durante este período citado anteriormente, outro evento importante para a compreensão desse artigo foi minha passagem pela Escola Agrícola em 2010, onde cursei, durante um ano, o Técnico Florestal, no qual pude me aproximar das bases prático/teóricas que regem uma propriedade rural: produção vegetal, reprodução de plantas, mecanização florestal, planejamento e uso de solo, gestão ambiental, viveiricultura e instalações florestais.

Finalmente, gostaria de ressaltar que este estudo teórico também teve sua gênese no processo plástico/artístico que desenvolvi nos últimos três anos, a partir da exposição individual intitulada *"Uma Braça e Dois Palmos"* realizada em 2014, onde noções de medida, procedimento e tradição construtiva passaram a fazer parte do meu vocabulário de trabalho, se desdobrando em instalações ao ar livre (*Réguas de Medição de Paisagem*, 2014), em investigações escultóricas (*Casa de Ferro*, 2014 e *Mastros*, 2015) e numa série de desenhos (*Glossário da Vida no Campo*, 2016).

² Entende-se aqui, georreferenciamento por: capacidade dos indivíduos se deslocarem e se localizarem em seu território de maneira autônoma e intuitiva (sem aparatos tecnológicos), possuindo assim, um sistema próprio de referências espaciais e temporais, não necessariamente ligados à unidades padronizadas de medição territorial e cronológica.

Criador de Imaginários ³

Nas pinturas de Almeida Júnior identificamos alguns espaços, objetos e personagens que parecem se repetir em situações diferentes, como uma narrativa que se desenrola num dado cenário: um sítio na zona rural do interior paulista. As cenas acontecem num raio de aproximadamente quinhentos metros, não passando de um quilômetro de diâmetro (irei discorrer sobre o assunto a seguir). O artista parece criar pontes entre as pinturas ao deixar vestígios na paisagem e na figura humana, surge então, um espaço ampliado na fruição dos trabalhos. Construímos um ambiente mental e uma trama que liga os espaços: a esposa dentro de casa separando os grãos, o marido na porta picando fumo e os camaradas na mata caçando.

A obra do pintor foi significativa na formação do imaginário do caipira paulista. Ao retratar os traços marcantes dos personagens e seus gestos típicos, hábitos e as situações cotidianas desse contexto, o artista nos apresenta o arquétipo do homem rural, não caindo na figura do herói brasileiro ou do pobre sertanejo. Apenas nos dá a imagem do caipira imerso nos seus afazeres, nos seus pequenos vícios, lazeres e trabalhos manuais, ora leves, ora pesados. O tempo corre devagar nas cenas retratadas. Não há nenhum gesto que denota pressa ou angústia dos personagens. Não há indícios do tempo cronológico, há somente um tempo subjetivo, que é percebido pela própria relação do corpo com os movimentos do meio: o sol, a sombra, a umidade, o vento, as fases da lua e a colheita. Dessa maneira, o pintor retrata não só a figura do caboclo, mas a temporalidade da vida no campo.

Intimamente ligada a questão do tempo, surge o espaço na obra de Almeida Júnior. Um espaço tímido, sem grandes acidentes geográficos ou palcos de marcos históricos. Não há um embate literal e romântico entre homem e natureza, como ondas quebrando sobre barcos, cascatas imensas ou montes sendo conquistadas. São locais ermos, com marcas do desgaste diário do próprio trabalho. A economia de elementos empregados nas composições e a maneira simplista de representação (no que diz respeito à importância simbólica dentro do quadro) nos coloca num

³ Menção ao título da exposição: “Almeida Júnior: Um criador de imaginários”, organizada por Maria Cecília França Lourenço, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

contato mais íntimo com a cena. Uma aproximação lenta que não esbarra em ruídos ou excessos.



. Apertando o Lombilho. Almeida Júnior, 1895

Almeida Júnior retrata estes locais olhando-os de perto, mas para além da pintura de cavalete, e sim por sua proximidade afetiva e compreensão plena desses ambientes, do qual era familiarizado. Parecendo exercer a função de narrador onisciente, ou seja, aquele que conhece tudo e a todos, sendo capaz de descrever os sentimentos de outros personagens ou mesmo narrar acontecimentos simultâneos de locais distintos, como acontece nas pinturas *Nhá Chica* e *Amolação Interrompida*, onde a personagem na janela parece esperar pelo homem trabalhando na beira do riacho. Ou em *Cozinha Caipira* e *Caipira Picando Fumo*, onde a porta entreaberta parece conectar os dois momentos: a mulher separando o feijão e o homem descansando do roçado nos minutos que precedem o almoço.

Ao colocar o caipira em seu habitat e diante do observador, cria-se um jogo lento de aproximação com a figura do primeiro plano e logo em seguida com o

próprio cenário ao fundo. Somos incorporados pelo ambiente e imersos na temporalidade que parece se arrastar, não somente por meio de sua habilidade técnica, mas por sua pontualidade na escolha dos objetos e distribuição dos mesmos na composição. É possível "caminharmos" por esse ambiente, reconhecendo distâncias, materiais, texturas e modelos de organização territorial.

Certamente, o pintor, além de contribuir na construção da imagem do caipira, foi, também, responsável por colaborar na invenção de um imaginário espacial da pequena propriedade rural paulista, fazendo-nos reconhecer na pintura, aspectos organizacionais e comportamentais que são fundamentais na a compreensão do modo de vida nessas comunidades caboclas.

Homem e Ambiente

Almeida Júnior nos carrega efetivamente por esse ambiente tão característico, que de certo modo, mantém alguns padrões na região sudeste do Brasil. Geralmente, a configuração básica desses ambientes consiste em: casa, terreiro, pasto, roça, mata secundária, ribeirão, estrada e mata nativa. As habitações são distantes umas das outras e surgem na paisagem por meio do pau-a-pique, técnica construtiva que utiliza a terra local, geralmente retirada de um barranco da propriedade. São casas discretas e de acabamento rústico em meio ao quintal de terra batida, também conhecido por "terreiro". Em seguida, as regiões destinadas ao cultivo, roças de milho, mandioca, café, feijão, batata e um canteiro de hortaliças, assim como os pastos, de grama baixa, onde ficam as "crias": cavalos para transporte, bovinos para produção própria de leite ou carne (também destinado em alguns casos, para venda ou troca num vilarejo mais próximo). Muitas das propriedades possuem uma ou mais nascentes, e logo contêm um ribeirão cortando o terreno, criando uma espécie de delimitação simbólica entre o quintal e as áreas mais ermas do sítio, como a mata secundária seguida da mata nativa.

O homem do campo está intimamente ligado à sua propriedade, assim como aos movimentos da natureza: do sol, da chuva, dos animais, do inverno, do verão, da seca e da colheita. Vive-se em função do ambiente e por isso, ao longo da vida, o capiau desenvolve um vocabulário próprio de subsistência. Há cronogramas anuais,

mensais, semanais e diários, que exigem disciplina e ao mesmo tempo flexibilidade. Os afazeres se sujeitam a imprevisibilidade da paisagem e os seus intempéries. Assim, homem e natureza passam a se dialogar acima de tudo, num sentido prático, que por sua vez está repleto de subjetividades.



Amolação Interrompida. Almeida Júnior, 1894.

O cotidiano dos indivíduos geralmente é solitário, notamos isso nas próprias pinturas: *Cozinha Caipira*, *Caipira Picando Fumo*, *Apertando o Lombilho* e *Amolação Interrompida*. Dividem-se as tarefas e logo se dispersam pela propriedade para exercer suas funções.

Este isolamento confere aos membros da família, maneiras únicas na lida com o ambiente e com o trabalho. Essa espécie de retiro diário possibilita o

desenvolvimento de métodos próprios para a solução de problemas, sendo necessário estar apto para cortar a lenha, ferrar o cavalo, coletar sementes, se localizar na mata, encontrar água limpa, cuidar de um ferimento ou construir um abrigo sozinho. Por ser um organismo vivo, a propriedade rural é repleta de imprevistos e variantes, por isso a vida nesse tipo de ambiente requer intuição, força física e racionalidade, muitas vezes empregadas simultaneamente. Este grupo social também possui um repertório comum, que é compartilhado entre os indivíduos durante atividades coletivas de lazer ou trabalho, como nos chamados "mutirões". São nessas ocasiões em que o conhecimento individual é transmitido entre as gerações por meio da observação e da oralidade.

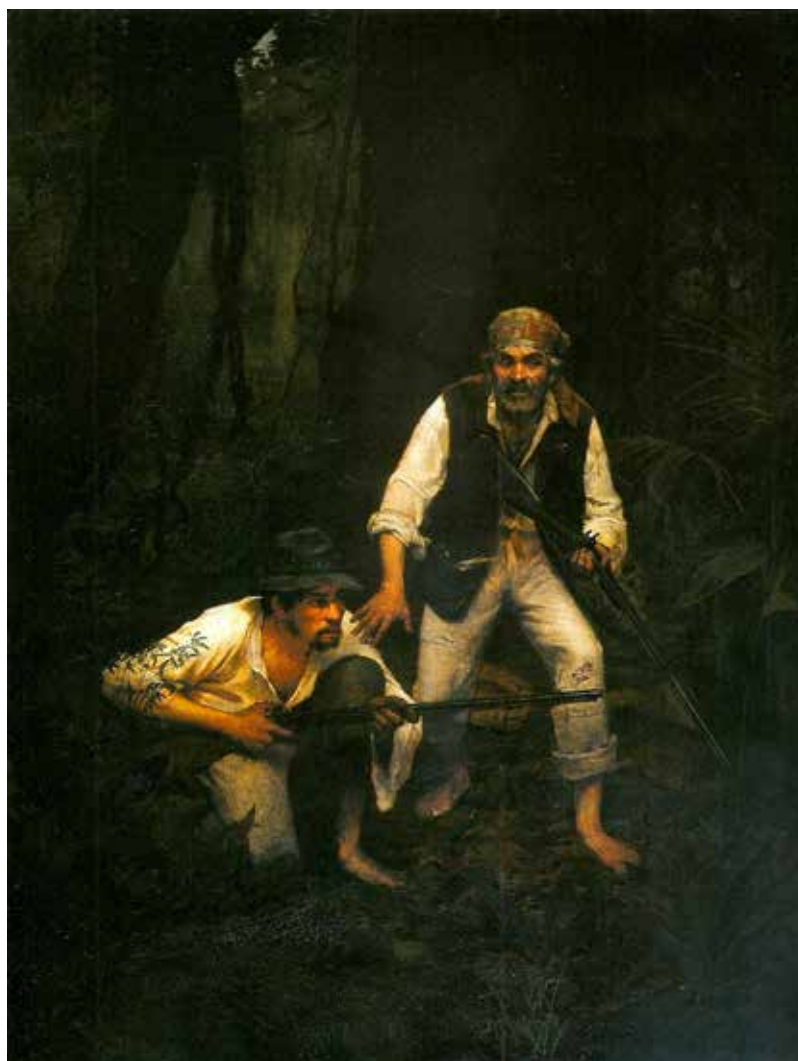
O "mutirão" é usado geralmente na etapa final da construção de uma casa, desde que a técnica empregada exija que todo o trabalho seja feito de uma vez. Ele termina com grandes festividades. Com apenas isso, todos aqueles que vêm ajudar no trabalho sentem-se bem pagos⁴.

Podemos ilustrar esta passagem com a pintura *Caipiras Negaceando*, onde um jovem e um homem mais velho estão numa caçada no interior da mata: o mais velho faz um sinal com a mão direita, impedindo um possível impulso do jovem inexperiente, se pudéssemos traduzir o gesto, teríamos algo como: "Espere um pouco, ainda não é a hora". Neste caso, o gesto simples com a mão foi capaz de transmitir inúmeras experiências anteriormente apreendidas pelo caçador mais velho.

Como foi dito nos parágrafos anteriores, curiosamente, atividades de trabalho e lazer passam a se confundir no dia a dia dessas populações. Um dos informantes de Antonio Candido disse: "tinha caboclo que envelhecia sem conhecer o açougue", revelando a proximidade e dependência da prática da caça, seja ela para subsistência ou lazer. Novamente tomando o mutirão como exemplo, é comum nesse tipo de evento a prática de cantigas, danças, grande quantidade de comida e cachaça, geralmente oferecidas pelo solicitante da empreitada, seja para um roçado de plantio ou para o corte e retirada de uma madeira para o feitiço de uma canoa, no caso dos caiçaras. São nessas ocasiões em que a prática do trabalho, juntamente

⁴ Schmidt, 1951 : 177. apud. SHIRLEY, Robert. O Fim de uma Tradição. p. 61. São Paulo: Perspectiva, 1977.

da euforia e do festejo afloram e se reafirmam como identidade coletiva. As experiências individuais desenvolvidas ao longo dos dias são compartilhadas e absorvidas pelos demais participantes num misto que envolve: esforço físico, laços familiares, ritos religiosos, cooperação comunitária, poesia e tradição.



Caipiras Negaceando. Almeida Júnior, 1888.

Território

Assim como ocorre com os procedimentos e as relações de trabalho e lazer, coletivamente um imaginário territorial se desenvolve nessas regiões. A paisagem e

seus elementos compositivos são incorporados subjetivamente pelos indivíduos que por ali circulam.

Retomando à passagem dos *Caipiras Negaceando*, podemos pensar na localização não definida dos personagens, por conta da luz baixa no interior da mata. Não há uma trilha delimitada, há apenas pequenas nuances de luz que transpassam o dossel das árvores. Nesse tipo de contexto, cria-se uma relação intuitiva fortemente ligada à prática da observação das plantas, árvores, rastros de animais, pedras e cursos d'água. Um mapa mental é constituído a partir de experiências anteriores e da assimilação de conversas informais entre membros da comunidade, estas cartografias coletivas incorporam: locais de trabalho e lazer, marcos históricos, acontecimentos pessoais e afetivos, experiências sensoriais⁵ e mitologias da região.

Na pintura *Paisagem do Sítio Rio das Pedras*, podemos listar possíveis elementos compositivos dessa cartografia simbólica que se desenvolve nas comunidades tradicionais: há no primeiro plano, um pequeno riacho que corta a composição. Em muitos casos, cursos d'água exercem a função de limite entre duas propriedades, podemos supor que a margem esquerda seja de um determinado sítio e a margem direita de um outro. Ou ainda, constituir um sub-limite dentro da propriedade, onde a margem esquerda configura uma Mata Secundária, ou seja, aquela que é manejada pelo homem, para plantio de alimentos⁶, extração de lenha, coleta de sementes e frutas; e em contraposição, a Mata Nativa na margem direita, onde há uma árvore de grande porte, da qual não vemos a copa e que poderíamos supor ser um Jequitibá (*Cariniana estrellensis*), espécie que atinge grandes alturas na mata atlântica e que é símbolo do estado de São Paulo.

Se pudéssemos ainda transpor essa paisagem da região de Piracicaba para o contexto litorâneo, teríamos mais um elemento significativo nesta cartografia: a direção que corre a água do riacho, que inevitavelmente iria de encontro ao mar,

⁵ Entende-se aqui, "experiências sensoriais" por: fenômenos assimilados pelos sentidos do corpo: calor, frio, umidade, secura, ruído, silêncio, proximidade, distanciamento, etc. Ou mesmo sensações suprassensoriais, como medo, desconfiança, vertigem, clarividência, coragem, felicidade, etc. Fenômenos estes que são atribuídos aos elementos da paisagem e passam a exercer influências concretas ou simbólicas sobre os indivíduos.

⁶ Aspecto reforçado pela presença de um palmito no canto esquerdo da tela, alimento recorrente na dieta das comunidades caipiras e caiçaras.

constituindo assim, mais um forte indicador georreferencial, assunto que irei discorrer a diante.

Sistemas Vernaculares de Medição

É comum notarmos nas casas da zona rural que as portas e janelas são reduzidas em relação às do perímetro urbano, assim como a própria estrutura e a altura do pé direito. Parece haver uma economia no uso do material, que na maioria das vezes é todo extraído do próprio terreno: madeira, bambu, terra, fibra vegetal e folhas de palmeira, excluindo assim essa possibilidade, já que não há custos embutidos nesses materiais. Além disso, era quase nulo o número de elementos industrializados na construção.

Tomando como exemplo a pintura *Apertando o Lombilho*, observamos a proximidade que há entre os personagens e a casa (para além da relação cromática na cena, que tende aos tons terrosos). Parece haver uma correspondência entre a medida do corpo humano e a arquitetura. Vale lembrar, que instrumentos como trenas, metros ou réguas eram pouco utilizados nesse tipo contexto e por isso os métodos mais utilizados para medição eram os próprios membros do corpo: a braça, o palmo, os dedos, o pé e o passo. Logo, a casa surge como extensão da envergadura de seu construtor⁷.

Nesse mesmo sentido, notamos que essas arquiteturas são de aparência rústica, mas acima de tudo frágeis, característica que está denunciada na extremidade do batente da porta em *Apertando o Lombilho* e de *Caipira Picando Fumo*, assim como ao redor da janela em *O Violeiro*. Esta característica nos aponta um aspecto fundamental para compreender a relação entre o corpo e a casa, que é a impermanência do material. As casas não são feitas para durarem muitos anos ou suportarem a ação contínua dos intempéries, elas são construídas com um esforço medido, sem excedentes ou energia gasta, apenas o "mínimo vital", como disse Antonio Candido, em "Os Parceiros do Rio Bonito".⁸

⁷ SPANIOL, José. Uma Braça e Dois Palmos. 2014. Texto de apresentação da exposição individual que levava o mesmo nome, realizada na Galeria Sancovsky.

⁸ CANDIDO, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo. Livraria duas Cidades, 1975.

As casas baixas, construídas em ripas, amarradas com tranças de cipó e barreadas, e a pequena igreja, de mesmo modo edificada, são de feição muito efêmera, de sorte que essas habitações parecem construídas para pouco tempo, apenas como refúgio de viajantes. A impressão de duração, baseada na solidez das habitações européias, falta aqui de todos, mas, em verdade, não deixando de ser adequada ao clima; o morador cuja residência não tem estabilidade, não precisa de teto duradouro (...) ⁹

Constrói-se apenas o essencial para se habitar e se necessário, remonta-se a casa após uma chuva forte ou vento, como se o ato de reconstrução não fosse inviável, mas pelo contrário, algo premeditado, já que essas ocasiões levam aos mutirões e logo à festividade entre os indivíduos, criando uma ideia de renovação e ciclo na comunidade. Desse modo, o que existe de fato, é uma economia de energia empregada e uma conformidade entre: tempo disponível, capacidade energética e necessidade real.



Caipira Picando Fumo. Almeida Júnior, 1894.

⁹ J.B. von Spix e C. F. P. von Martius. Viagem Pelo Brasil, 1938, vol. 1, p. 182. apud CANDIDO, 1975.

De volta à pintura de Almeida Júnior, também notamos em *Cozinha Caipira*, a proximidade de escala entre a personagem e os objetos do interior da casa: o pilão, a banqueta, o cesto e a peneira, criando uma relação quase que mimética. Assim como ocorre no feitio da casa, estes instrumentos cotidianos, que mediados pelas ferramentas de trabalho: machado, facão, enxó, serrote, martelo e talhadeiras, também respondem à medida dos seus construtores.

Podemos concluir que nessas comunidades tradicionais, onde se trabalha com o mínimo vital, há um vocabulário de estruturas, objetos e ferramentas, que conferem aos indivíduos um referencial de medição muito particular que é baseado em experiências cotidianas e suposições a partir da observação retiniana¹⁰, assim como a própria lida com o espaço.

Exemplifiquemos esta passagem com a pintura *Apertando o Lombilho*:

Nota-se que o vão da porta mede aproximadamente um braço da personagem (do ombro até a ponta dos dedos), e que se o cavalo mede em torno de 1,5 metros de altura, concluímos que o mastro ao centro do terreiro mede algo perto de 4 metros, ultrapassando assim, o pé direito da casa que parece medir no máximo 2,5 ou 3,0 metros. Se tombarmos o mastro em direção à casa e considerarmos a perspectiva, sua ponta irá tocar a porta e se ainda supormos que o terreiro avança proporcionalmente na direção oposta, ou seja, do observador, teremos o comprimento do quintal, que seria de 8 ou 10 metros.

Tendo em vista esses exemplos, percebemos que a assimilação da paisagem (natural e arquitetônica) nessas regiões não é mediada por instrumentos de medição e sim pela leitura que o olho faz em conjunto com o repertório adquirido pelo corpo na vivência com o espaço. Este mecanismo intuitivo de medição confere ao indivíduo o que chamei de "Sistema Vernacular de Medição", que assume variações em função de cada ambiente e sua respectiva organização.

Há casos onde esses sistemas incorporam um certo tipo de instrumental disponível no local: cordas, linhas, estacas, cipós e gravetos, como por exemplo na primeira etapa do feitio de uma canoa, onde a madeira recém derrubada na mata é marcada com um cipó, de modo que seu comprimento seja cortado, em média, sete

¹⁰ Relativo à retina. Termo utilizado por Marcel Duchamp em "Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido". São Paulo: Perspectiva, 2002.

vezes maior que 25% de sua circunferência¹¹. Ou seja, com uma tora de 2 metros de circunferência, é possível construir uma canoa de 3,5 metros de comprimento (25% de 2,0m = 0,5m - logo: $7 \times 0,5m = 3,5m$). Lembrando que estes números não surgem durante o processo *in loco*, de modo que assumam importância no feito. As medidas são estritamente definidas a partir da própria matéria, no entanto, existem algumas premissas que podem influenciar na escolha dos cortes, como a própria finalidade da canoa: pesca da tainha, puxada de rede, visita de cerco flutuante, transporte de carga, etc. Envolvendo assim, outros fatores como: velocidade, estabilidade e número de pessoas que se comporta. Aqui, novamente notamos uma correspondência entre o corpo, o objeto e a sua funcionalidade, é a matéria que determina sua própria medida final. Quando uma árvore possui grandes medidas, costuma-se "tirar" de duas a três embarcações de sua tora, de modo que não haja excedente da madeira. Retomando o conceito de mínimo vital, percebemos que o tamanho de uma canoa, varia em função do seu uso, que logo está atrelado à dinâmica da vida e da dieta de uma família ou bairro.

Concluindo, não se constrói uma canoa superior ao que ela precisa suportar ou além do que a família necessita consumir. Este exemplo deixa claro que os sistemas de medição e os métodos construtivos tradicionais estão mais ligados à fatores orgânicos e subjetivos (no caso a própria dieta e da economia de uma família) do que a cânones métricos e cartesianos.

Georreferenciamento

Novamente tomando como ponto de partida a construção da canoa, podemos ilustrar o conceito de georreferenciamento nessas comunidades, que ao contrário dos métodos modernos convencionais, não fazem uso de aparelhos como o GPS.

Durante uma pesquisa de campo realizada em agosto de 2016 na comunidade caiçara da praia do Bonete, em Ilhabela, um informante me apontou para o topo de um morro após eu perguntá-lo das árvores mais comuns na construção das canoas. No alto, uma árvore despontava no dossel da mata a uma distância que impossibilitava qualquer tipo de detalhamento a olho nu, no entanto, o caiçara pode

¹¹ NÉMETH, Peter. O Feitio da Canoa Caiçara de Um Só Tronco, 2011. p.24

me afirmar com certeza de ser de uma espécie específica (a qual não tomei nota) apenas pela sua altura e pela horizontalidade da copa.

De volta para o planalto paulista, este episódio seria ilustrado pela pintura *Amolação Interrompida*, onde o campo da cena se expande e passa a abrigar mais elementos de uma propriedade rural: a casa, o terreiro, o pasto, o ribeirão, a estrada (subjetivamente no lugar do observador), a mata secundária e a mata nativa ao fundo.

Como dito anteriormente, a partir de referenciais na paisagem, podemos concluir que a medida do terreiro, ou seja, a área de terra batida frente a casa, estaria próximo dos 10 metros de comprimento. Ao transpormos essa constatação para *Amolação Interrompida*, é possível projetarmos a medida do terreiro no espaço entre o personagem e a casa, por onde se forma um caminho. Desse modo, novamente considerando a deformação causada pela perspectiva, teríamos o equivalente a 4 ou 5 terreiros¹² em linha reta, concluindo assim, que a distância entre o ribeirão e a casa seria de 40 a 50 metros.

Evidentemente, esses números são tentativas de mensuração espacial através da pintura, articulando os elementos da cena e criando assim, módulos que ajudam a revelar os espaços vazios. Os métodos vão se tornando-se cada vez mais abstratos¹³ à medida em que a distância aumenta na representação pictórica, como no caso da mata secundária e da mata nativa na pintura em questão, que parecem ultrapassar 100 metros de distância.

Devido a perspectiva aérea empregada por Almeida Júnior na representação das matas, torna-se ambígua qualquer suposição visual acerca das distâncias que elas estão do observador ou da área que elas ocupam na propriedade rural, sendo assim, empregamos aqui mais um método que ajuda-nos a revelar essa distância: o tempo. É necessário considerar que a noção de tempo também será subjetiva, não sendo mensurável por meio da cronologia convencional, em horas ou minutos, mas sim pela própria experiência do corpo no espaço. Exemplificando: o caboclo, ao

¹² Aqui, tomamos a figura do terreiro de *Apertando o Lombilho* como unidade de medida.

¹³ Neste caso, gostaria de mencionar que os métodos de medição a partir dos referenciais na paisagem ficam cada vez mais complexos, levando-me, quase que inevitavelmente a fazer uso de memórias e experiências pessoais nesse tipo de contexto, como: pesquisas de campo, processos artísticos, passeios turísticos e visitas familiares.

buscar palmito na borda da mata secundária (*Paisagem do Sítio Rio das Pedras*), ou seja, no limite com a mata nativa, tem uma assimilação temporal da atividade, que logo se torna uma nova unidade de medida. Do mesmo modo, ao se avançar mata adentro até os limites da propriedade, pode-se constatar que a distância/tempo seria, em média, duas vezes maior que a do ponto de coleta de palmito. Assim, se o palmito se encontra a 150 metros da casa¹⁴, a borda da mata nativa estaria distante a não mais que 500 metros¹⁵.



Paisagem do Sítio Rio das Pedras. Almeida Júnior, 1899.

¹⁴ Tratando-se de uma mata secundária, com pequenas trilhas abertas e vegetação mais espaçada, a caminhada é leve e a distância percorrida não ultrapassa 200 m, raio suficiente para obtenção de recursos florestais.

¹⁵ O ritmo médio de caminhada de uma pessoa é de 6km/h, ou seja, caminha-se 1km a cada 10 minutos. Ou seja, percorrer uma distância de 500 metros levaria 5 minutos, tempo razoavelmente necessário para se adentrar uma mata nativa caminhando em linha reta.

Antonio Candido relata que os caipiras do interior paulista deslocam-se de 200 a 1000 metros distantes da casa para trabalhar dentro de suas propriedades. Isto ajuda a compreender essas suposições acerca do campo que atuou Almeida Júnior na produção de suas pinturas, tomando como média um raio de 500 metros, cujo centro é a casa. Se em *Caipiras Negaceando* aplicarmos essa tese, eles já estariam no limite da propriedade, ou seja, no interior da mata virgem. Isso pode ser reforçado pelo fato de estarem descalços, pois apesar da herança indígena na cultura caipira, a habilidade de adentrar a floresta sem nenhum tipo de proteção nos pés parece improvável, já que há relatos de alguns homens fazerem uso das precatas¹⁶ (alpargatas), sendo assim, mais próxima a ideia de alcançarem, confortavelmente, no máximo meio quilômetro de distância descalços.

Para concluir, supondo que a propriedade possua uma forma circular e seu raio seja de 500 metros, temos uma área de 78.500m², o equivalente a 6,5 alqueires de terra. Segundo Hofstetter¹⁷, uma medida razoável de sítio para uma família pequena seria de 2 a 4 alqueires. Neste caso, o autor se refere a uma propriedade para rendimento de produção agropecuária, onde a terra é dividida em 4 ou 5 partes, sendo apenas uma delas de mata nativa, diferentemente do cenário abordado neste artigo, onde a mata ocupa mais da metade da propriedade e a produção da família ainda é de subsistência ou de pequena escala comercial.

Considerações Finais

A partir da graduação, a aproximação com a obra de Almeida Júnior se deu em três estágios:

Num primeiro momento atentei-me à própria figura do caipira enquanto tipo brasileiro, olhando para os seus gestos, indumentária e traços da sua subjetividade. Em seguida, passei a me debruçar sobre os objetos, ferramentas e procedimentos presentes nessa “indústria doméstica”, que acarretou na produção recente da série de desenhos “*Glossário da Vida no Campo*”, que será apresentada no Programa de Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto - MARP, em Junho de 2017. Por fim, já no Mestrado, dedico-me à questão da espacialidade presente nas pinturas,

¹⁶ CANDIDO, 1975. p. 39.

¹⁷ L, Hofstetter. *Perspectivas da Pequena Propriedade Agrícola*. Campinas: Instituto Campineiro de Ensino Agrícola, 1982.

que de alguma maneira, só foi possível perceber a partir das minhas investigações escultóricas e em instalação.

Este trabalho se desdobrou numa tentativa de mensurar o espaço retratado por Almeida Júnior nas cidades do interior paulista. Para isso, foi necessário desenvolver um método que justificasse minha percepção que se deu pela visão e pelo repertório prévio adquirido durante os anos que circulei entre o Vale do Paraíba, Litoral Norte e Sul de Minas Gerais, regiões que se assemelham ao contexto das pinturas analisadas. Assim, listei alguns aspectos antropológicos desses grupos sociais analisados, nos quais, de alguma forma estou inserido, que pudessem justificar minha hipótese. Desse modo, ao discorrer sobre o modo de vida desses indivíduos e suas maneiras de ocupação territorial, ilustrando-os por meio das pinturas de Almeida Júnior, pude também, entender como se dá a construção do meu próprio pensamento espacial e os procedimentos de trabalho por mim adotados a partir de 2013 no contexto da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

- PITTA, Fernanda Mendonça. Um Povo Pacato e Bucólico: Costume e história na pintura de Almeida Júnior. 2013. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SHIRLEY, Robert. O Fim de uma Tradição. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SPANIOL, José. Uma Braça e Dois Palmos. Texto de apresentação. 2014. São Paulo: Galeria Sancovsky
- CANDIDO, Antonio. Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sôbre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo. Livraria duas Cidades, 1975.
- J.B. von Spix e C. F. P. von Martius. Viagem Pelo Brasil, 1938, apud. CANDIDO, 1975.
- Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido". São Paulo: Perspectiva, 2002.
- NÉMETH, Peter. O Feitio da Canoa Caiçara de Um Só Tronco, 2011. p.24
- L, Hofstetter. Perspectivas da Pequena Propriedade Agrícola. Campinas: Instituto Campineiro de Ensino Agrícola, 1982.

Bruno Brito

Formado em Artes Visuais pela UNESP em 2015, onde atualmente é pesquisador no Mestrado em Artes e bolsista pela agência de pesquisa CNPq. Em 2016 participou do 48º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba. Em 2015, realizou a individual "Na Boca do Sol", no Museu de Antropologia do Vale do Paraíba. Em 2014 realizou sua primeira individual, intitulada "Uma Braça e Dois Palmos" na Galeria Sancovsky.

SÓ SOBRE GUARDA-CHUVAS

Phabulo Mendes de Sousa
Doutorando em Artes Visuais (UNESP) – phabulomendes@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo aborda a presença do uso de guarda-chuvas em três espetáculos do importante diretor teatral Antunes Filho, usando, como porta de entrada, uma breve consideração sobre uma obra de Oswald Goeldi, intitulada *Chuva*, de 1955. O objetivo aqui é mostrar como Antunes Filho transforma este simples utensílio em um elemento cênico dotado de potencialidades.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro. Antunes Filho. Goeldi. Guarda-chuva

ABSTRACT

This article discusses the presence of umbrellas in three plays by the important theatrical director Antunes Filho, using, as an entry point, a brief account of a work by Oswald Goeldi entitled *Rain*, 1955. The purpose here is to show as Antunes Filho transforms this simple utensil into a scenic element endowed with potentialities.

KEYWORDS

Theater. Antunes Filho. Goeldi. Umbrella

Uma figura solitária corta a rua. Com o olhar rente, ela dá as costas para o espectador e para em meio à rua deserta. Algumas árvores ladeiam o caminho. A cor esverdeada do muro, à esquerda, prolonga-se e tinge o céu, pálido e uniforme. Do lado oposto, há um casebre de aspecto abandonado. Parece ventar e chover. Descentralizado, um pouco mais para a esquerda, “paira” um guarda-chuva: encarnado, vivo. É nele que pousa nosso olhar. Ainda que haja uma pessoa que o carregue, há uma espécie de fixação nesse objeto. Ele é o órgão vivo dessa cena desolada e com ar sombrio. É o guarda-chuva, rijo e indiferente à frieza do ambiente, que irradia a cena, mais precisamente, a pequena gravura de 22 X 29,5 cm de Oswald Goeldi, intitulada *chuva*, de 1955.



Chuva, 1955, Oswald Goeldi.

Centro Virtual de Referência e Documentação Oswald Goeldi

Seus cortes, secos e firmes, conferem à cena uma ambientação singular. Em linhas gerais, nas gravuras desse artista modernista parece haver uma tendência em evidenciar a solidão humana, assim como, constantemente, os indivíduos retratados encontram-se à mercê da própria sorte, fadados a percorrer um mundo carente de perspectivas.

Não há riqueza de detalhes nos objetos e coisas retratados. Mesmo o homem que segura, com firmeza, o guarda-chuva, – protegendo-se apenas da chuva? – parece ser delineado do mesmo modo como está o restante do ambiente. Goeldi deposita, no invólucro vermelho que reveste o objeto central da gravura toda a atenção. Afinal, é o guarda-chuva que pulsa incessantemente. Não é só contra a chuva que ele está ali. Ele também parece servir como símbolo, sobretudo se o enxergarmos como mecanismo de proteção, não apenas do ponto de vista físico, mas também do ponto de vista moral e ideológico. O guarda-chuva é a peça central dessa gravura, uma vez que demarca e instaura a ambientação soturna do local.

Nos espetáculos de Antunes Filho presenciamos, frequentemente, a presença de guarda-chuvas. De forma parecida com a figura desconhecida da gravura de Goeldi, deambulando nas ruas com um guarda-chuva vermelho, muitos dos personagens de suas peças portam guarda-chuvas em determinados e pontuais momentos.

Antes de adentrar no recorte imagético proposto aqui, quero salientar que esta aproximação não pretende estabelecer uma relação causal e intrínseca entre a obra

de Goeldi e algumas cenas do diretor. Pelo contrário, acredito que a pungente imagem do guarda-chuva de Goeldi servirá antes como porta de entrada (convite aprazível) para examinar algumas das inúmeras cenas construídas por Antunes Filho.

O espectador desavisado talvez não se atente para o momento, a meu ver simbólico e contundente, que Antunes “autoriza” o uso desse objeto, aparentemente tão trivial. Porém, quando dispostos a compartilhar os dissabores ou glórias de alguns personagens, que preenchem suas certas montagens, redescobrimos a figura do guarda-chuva. Não se trata de simples objeto cenográfico. O diretor, assim como o artista plástico, atribui-lhe dimensão diversa daquela corriqueira, experimentada no dia a dia.

Desse modo, por exemplo, em *Medeia*, tragédia de Eurípedes, poeta trágico grego do século V a.C, encenada em 2001, em São Paulo, quando o preceptor da casa, responsável pelo cuidado dos filhos da protagonista, logo no início da peça, vem até a ama demonstrar preocupação em relação ao estado mental de Medeia, ele o faz portando um guarda-chuva.



Phabulo Mendes. *Preceptor*, grafite sobre papel, 2017, 14 X 22,2 cm.¹

Nesse caso, levando em consideração o ambiente onde se desenrola a cena, ao colocar o preceptor trajado de preto com seu guarda-chuva também preto, Antunes sinaliza duplamente ao espectador aquilo que as palavras dos atores, sobretudo da ama, querem alertar: a inevitável tragédia encabeçada pela destemida protagonista. A imagem do guarda-chuva não apenas delimita um desenho físico, mas assegura e também confirma uma precaução de ordem subjetiva. O uso desse utensílio aponta simbolicamente a aflição e o estado de pavor do preceptor. Ele parece procurar meios de se proteger da fúria vindoura de Medeia.

De forma análoga, o coro da peça, composto de mulheres vestidas de preto, surge com um guarda-chuva. As mulheres que compõem o coro, cuja função é comentar, em voz coletiva, a ação dramática que ocorrerá no decorrer do espetáculo, além do guarda-chuva, estão envoltas em sacos plásticos pretos – assim como outros atores – como se trajassem negros véus. A combinação destes elementos cênicos parece enfatizar o perigo iminente das ações nefastas ocasionadas devido à exclusão de Medeia por parte do marido Jasão.

¹ Todas as imagens a seguir foram feitas por mim, como forma de ilustrar o momento em que os personagens utilizam guarda-chuva.



Phabulo Mendes. *O coro*, grafite sobre papel, 2017, 14 X 22,2 cm.

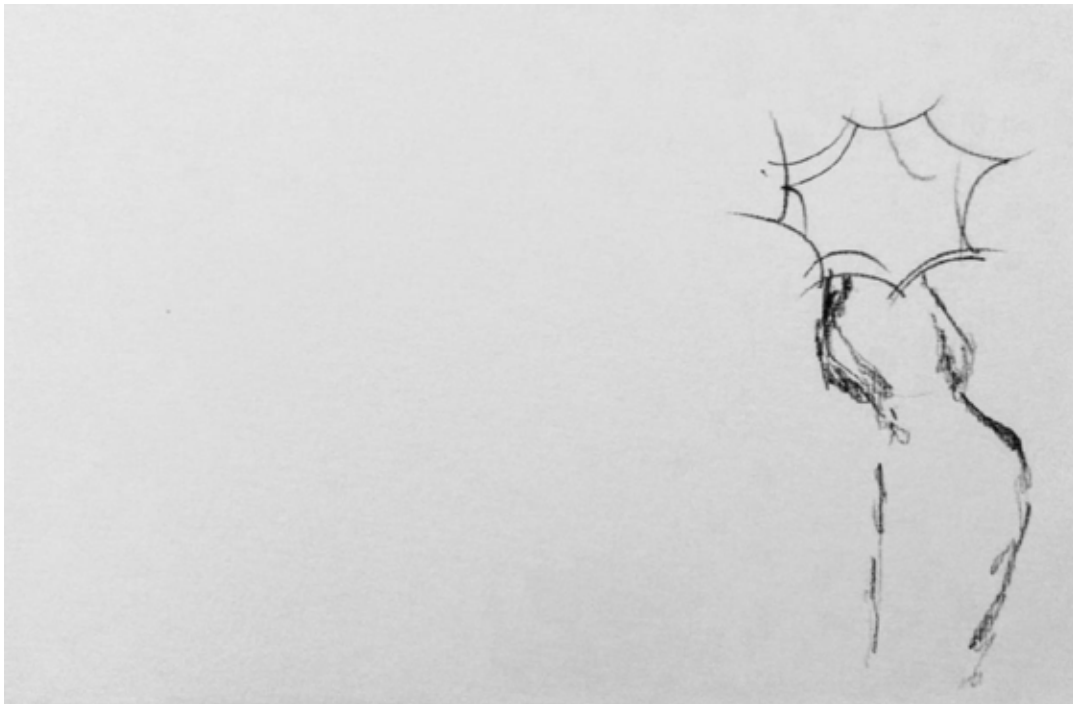
Em outro espetáculo, o uso simbólico do guarda-chuva consta também já na abertura. Trata-se de *A Pedra do Reino*² (2006), adaptação de romances de Ariano Suassuna.

Numa espécie de prólogo, assistimos a uma série de atores percorrerem de um lado para o outro o palco vazio. Entretanto, há harmonia nessas passagens constantes. O porquê deste ritmo, ora agitado, ora ameno, decorre de uma espécie de perseguição. Dentre as imagens criadas para o prólogo, destaca-se a de um grupo de soldados – agentes da ação – e o alvo por eles almejado: o protagonista do espetáculo, Quaderna, segurando uma mala.

O espectador, acompanhando o verdadeiro “entra e sai” sincronizado dos atores, em certo momento, depara-se com uma mulher, sozinha, usando um longo vestido branco, de costas para a plateia. Ela traz consigo um guarda-chuva também branco. Contudo, essa mulher, solitária, não corre – como fazem outros atores –, mas caminha em linha reta, em ritmo dançante e harmonioso, aparentando uma verdadeira despreocupação diante de toda aquela agitação. Seu percurso, assim

² *A Pedra do Reino* é baseada nos livros "Romance D'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai - E Volta" e "História d'O rei degolado nas caatingas.

como o dos demais, é claro: atravessar o palco mantendo determinado ritmo. Contudo, quando está prestes a concluí-lo, modifica-o bruscamente. Ela, então, vira-se para a plateia. Sabemos em seguida que não se trata de uma mulher, mas do protagonista Quaderna.



Phabulo Mendes. *Donzela travestida*, grafite sobre papel, 2017, 14 X 22,2 cm.

O guarda-chuva usado por ele serve de instrumento para corroborar seu disfarce, já que configura parte de seu travestimento. Coagido pelos policiais, vestiu-se de mulher (a imagem nos recorda uma verdadeira donzela que habita os romances de Suassuna) à fim de não despertar desconfiança.

Voltando-se para o plano imagético e “congelando”, por instantes, esta imagem, a curta cena de Quaderna alude a uma fotografia. O branco que reveste o personagem contrasta com o negro que predomina no restante do palco: uma senhora de guarda-chuva percorre calmamente uma rua solitária. Seus passos, embalados por um tango, simulam uma espécie de dança ritmada, revestindo o ambiente de irreverência e fugacidade. Aqui, saímos do tom lúgubre da imagem anterior, característico da tragédia grega e adentramos, paulatinamente, uma ambientação clownesca.

Por fim, queria destacar mais uma cena criada por Antunes, em que o guarda-chuva serve de instrumento metafórico. Revendo sua longa e profícua carreira, chega-se à

formidável adaptação de *Macunaíma* (encenado pela primeira vez em 1978), obra maior do escritor modernista Mário de Andrade. Neste espetáculo – marco do teatro brasileiro – já encontramos cenas em que há o uso de guarda-chuvas. Uma delas, presente no segundo ato, é o momento em que o herói, Macunaíma, encontra-se desolado em uma ilha próxima ao Rio de Janeiro. Este isolamento deve-se à indisciplina de Macunaíma. A cena a que me refiro retrata a presença do elemento mágico, tão recorrente nesta obra de Mário de Andrade. Em certo momento da rapsódia, o herói deparou-se com a árvore Volomã, muito alta e carregada de frutos. Como estava com muita fome, pediu-a frutas para comer, mas seu pedido foi em vão. Macunaíma então pronuncia algumas palavras mágicas e todas as frutas caem. Com raiva dele, Volomã atira-o em uma ilha deserta.



Phabulo Mendes. *Herói desolado*, grafite sobre papel, 2017, 14 X 22,2 cm.

Para pintar essa cena, Antunes coloca o protagonista, no palco vazio, deitado de costas para o público, um pouco curvado e segurando um guarda-chuva preto, o

qual funciona como uma palmeira, que o protege dos excrementos de um urubu, figurado por meio da imagem de um pequeno pássaro acoplado na parte superior do guarda-chuva. O poder de síntese desta imagem demonstra a capacidade do diretor em obter o máximo, valendo-se do mínimo. Assistimos à solidão do herói em meio à desolação do ambiente: a folha de jornal aberta onde o protagonista se deita se faz ilha; enquanto o guarda-chuva, a planta que socorre momentaneamente Macunaíma.

Enfim, a presença deste objeto em cenas e espetáculos variados evidencia o modo como Antunes dele se vale, procurando explorar suas múltiplas significações. Ora como elemento de proteção, física ou ideológica, ora como metáfora, os guarda-chuvas colocados nas peças de Antunes Filho complementam de modo decisivo a cena. Dessa forma, desperta em muitos momentos, atenção similar àquela experimentada quando apreciamos a pequena gravura de Oswald Goeldi. Tanto no primeiro, quanto no segundo, vislumbramos imagens carregadas de lirismo e dotadas de significado.

REFERÊNCIAS

Espectáculos de dirigidos por Antunes Filho

A Pedra do Reino. Adaptação dos romances *Romance D'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai - E Volta* e *História d'O rei degolado nas caatingas*, de Ariano Suassuna. Estreou em julho de 2006.

Macunaíma. Adaptação de *Macunaíma* de Mário de Andrade. Estreou em setembro de 1978.

Medeia, de Eurípdes. Estreou em julho de 2001.

Sites

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho>. Acesso em 10/01/2017

Phabulo Mendes de Sousa

É Graduado e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Em 2013 ingressou no Instituto de Artes da UNESP no curso de *Artes Visuais*. Atualmente, faz seu doutorado em Artes também na UNESP – IA.

Em 2017 ministrou a aula inaugural do Curso de Introdução ao Método do Ator no CPT (Centro de Pesquisa Teatral dirigido por Antunes Filho) no Sesc Consolação. Desde 2001, escreve críticas sobre as peças dirigidas por este diretor.

HUMANIDADE FICCIONADA, HUMANIDADE PROFANADA: RON MUECK E PATRICIA PICCININI EM SÃO PAULO

Eduardo Augusto Alves de Almeida

Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte – PGEHA/USP
eduardun@hotmail.com

RESUMO

Este artigo analisa algumas questões levantadas pelas exposições de Ron Mueck e Patricia Piccinini realizadas na cidade de São Paulo entre 2014 e 2016, que apresentam características em comum. Foram recortados trabalhos que evidenciam a maneira como ambos os artistas fccionam a realidade humana com objetivo de problematizar seus valores culturais, desde pressupostos cotidianos à ética nas biociências. A partir desse recorte é possível traçar linhas gerais sobre as exposições e sobre o objeto de pesquisa de cada artista, com destaque para o imaginário sobre o corpo. A análise se faz por meio de uma interlocução com teóricos e críticos contemporâneos, em especial com o conceito de profanação, segundo Giorgio Agamben, e o de real ficcionado, conforme Jacques Rancière.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Ficção, real e realidade. Humanidade. Teoria e crítica de arte. Estética e política.

ABSTRACT

This article analyzes some of the issues raised by the exhibitions of Ron Mueck and Patricia Piccinini held in the city of São Paulo between 2014 and 2016, which present characteristics in common. Some works were selected in order to show how both artists fiction human reality to problematize our cultural values, from daily presuppositions to ethics in biosciences. From this clipping it is possible to draw general lines on the exhibitions and on the research object of each artist, with emphasis on the imaginary on the body. The analysis is done through an exchange with contemporary theorists and critics, especially with the concept of profanation, according to Giorgio Agamben, and the fictioning the real, according to Jacques Rancière.

KEYWORDS

Contemporary art. Fiction, real and reality. Humanity. Theory and critic of art. Aesthetic and politics.

1. Imaginar uma realidade humana

As artes visuais têm o potencial de compartilhar, esmiuçar, aferir, desconstruir e problematizar as imagens que permeiam o mundo contemporâneo e também as nossas próprias realidades pessoais. Fluxos de intensidade e linhas de força as atravessam, criando tramas às vezes mais frouxas, às vezes retesadas demais. É o próprio fluxo que regula a natureza da rede. Nesse sentido, as exposições individuais de Ron Mueck¹ e Patricia Piccinini² montadas na cidade de São Paulo provocam esta reflexão sobre a maneira como tais artistas ensaiam outras realidades possíveis³ para o ser humano – ou, por assim dizer, realizam outras formas de humanidade⁴. O primeiro apresentou, na sua maioria, figuras humanoides com proporções avantajadas ou diminutas. Enquanto a segunda artista exibiu representações de formas de vida imaginadas a partir de problemáticas quase sempre científicas, como se ela produzisse a imitação de algo que (ainda?) não existe – a mimese de uma possibilidade futura, como se isso fosse plausível; talvez uma espécie de grave devir mutante (no que diz respeito especificamente à genética, não somente a uma transformação de ordem intelectual ou epistemológica).

Apesar de investigarem assuntos diversos, Mueck e Piccinini operam recursos técnicos similares, que resultam em trabalhos cuja plástica remete ao chamado Hiper-realismo, embora não seja exatamente disso que se trata. O cunho utópico do tratamento hiper-realista escapa às imperfeições da vida natural que servem de matéria aos artistas em questão. Tampouco a problemática de ambos coincide com aquela do Realismo do século XIX, que se dedicava à crueza da vida ordinária, embora certo viés social persista, agora disposto num contexto bastante diferente.

¹ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 20 de novembro de 2014 a 22 de fevereiro de 2015.

² Centro Cultural Banco do Brasil, 12 de outubro de 2015 a 4 de janeiro de 2016.

³ A despeito de toda a tradição filosófica sobre os conceitos de real e realidade, trabalhamos aqui com um sentido que os associa à produção de subjetividades. Esse “real” seria faculdade daquilo que se realiza na forma de realidades vividas como concretas, imaginárias, imaginadas e/ou imaginativas. Pois, como Georges Didi-Huberman explica, “assim como não há formas sem formação, não há imagem sem imaginação. (...) É um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

⁴ O termo humanidade, aqui, deseja abarcar os consensos e dissensos que nos atravessam e que produzem um imaginário coletivo plural, de valores mais ou menos inconstantes, acerca desse fenômeno conectivo que faz bilhões de partes singulares formularem ideias de conjuntos, seja pela biologia, pela política, pela religião etc.

Fato é que a poética dos dois artistas levanta questões comuns. São elas que nos interessam aqui e que tentaremos desenvolver por meio de paralelos entre aspectos dos seus trabalhos e ideias de pensadores contemporâneos, os quais nos ajudam a aprofundar a visão crítica sobre esse breve excerto do mundo da arte e a sua relação com a nossa maneira de constituir e/ou desconstruir imaginários coletivos. Nossa tese é que, com uso de artifícios ficcionais, os artistas operam uma intervenção na realidade, tensionando crenças e valores culturais de maneira a expandir as possibilidades criativas da humanidade enquanto produtora de si mesma.

A principal questão que guiará o texto foi provocada por aquilo que os artistas apresentam na forma de simulação da vida, e que nos permite perguntar o que há de ficcional nisso que costumeiramente entendemos como “realidade humana”. Questão que se ramifica em inúmeras outras, por exemplo: em que se baseiam as nossas crenças? Como um fato pode produzir diferentes subjetivações, histórias e afetos? De que modo o simulacro e o contexto cultural interferem em nossa apreensão do cotidiano? De que maneira o cotidiano se apropria dos conceitos de real? Como distinguir as camadas de narrativa que se acumulam ao longo do tempo e formatam as histórias da humanidade? Onde se encontra a oposição entre verdade e mentira nesse embate que travam com o ficcional? Existe uma “verdade da arte”, tal como se crê em verdade científica, por exemplo? Podemos confiar nelas? É plausível conceber um chão suficientemente seguro para sustentar certezas ou seria melhor lançá-las na fluidez que nos interpela dia após dia?

São questões imensas, cuja reflexão parte da experiência estética e se amplia para a vida banal, para as notícias dos jornais, para os receios individuais ou coletivos. Não podemos responder objetivamente a elas, mas podemos tocar a sua tessitura, experimentar possibilidades intelectuais e sensíveis sobre as suas quase sempre indetermináveis influências na constituição do nosso imaginário, da nossa subjetividade e das virtualidades da vida.

2. Alguns dos trabalhos mencionados adiante⁵



Imagem 1: *Arcádia* (2005), Patricia Piccinini



Imagem 2: *Tender* (2014), Patricia Piccinini

⁵ Todas as imagens foram obtidas no site da galeria de Ron Mueck (<https://www.hauserwirth.com>) e no site oficial de Patricia Piccinini (<http://www.patriciapiccinini.net>). Acesso em maio de 2016.



Imagem 3: *Couple under an umbrella* (2013), *Woman with sticks* (2008) e *Mask II* (2002), Ron Mueck



Imagem 4: *Woman with shopping* (2013), *Youth* (2009) e *Young couple* (2013), Ron Mueck

3. Realidades ficcionadas

Jacques Rancière afirmou certa vez que o real precisa ser ficcionado para ser pensado (RANCIÈRE, 2005, p. 58). A partir daí entendemos que esse real somente pode ser acessado por meio de um processo de criação – uma elaboração ficcional –, o que implica determinar pontos de vista sobre ele. Implica, ainda, produzir imagens, em suporte físico ou mentalmente, que realizem aquele princípio de real, ou seja, que façam dele realidade, deem a ele uma forma, um sentido e/ou um significado. Tal ato permite que o real seja experimentado enquanto realidade.

No momento em que cada homem subjetiva a natureza e é por ela subjetivado, constituindo a “sua” realidade e também constituindo o seu próprio ser humano numa dada realidade comum, ele produz cultura e a compartilha com seus semelhantes. A partilha da sua sensibilidade é tanto um gesto estético quanto político. Não se trata de ver o pensamento político como obra de arte, mas de perceber o que a estética tem de política, uma vez que a “política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Em outras palavras, a política diz respeito a regimes de visibilidade, de narratividade e de apreensão do espaço-tempo, nos quais “apreender” significa “conformar” ou “dar forma”, portanto constituir por meio de um gesto criador que se faz pela linguagem. Quando apreendemos um determinado aspecto da vida, estamos também construindo essa ideia de vida no âmbito da cultura, e assim se dá a contribuição de cada um naquilo que podemos chamar de humanidade, com todas as moderações que o termo exige.

Rancière diz, ainda, que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). As artes, por meio do gesto criador do artista, têm a capacidade de reorganizar, numa nova composição, as maneiras como compreendemos certas coisas, seja para reafirmá-las, seja para desconstruí-las. O fazer artístico pode provocar um gesto formador de pensamento e, conseqüentemente, outra forma de cultura, cuja diferença pode ser tão sutil que sequer é percebida no nível da consciência vigilante.

Quando o homem apreende os estímulos da vida e produz a sua maneira singular de compreender a realidade, ele opera um processo de criação ficcional⁶. Faz isso por conformação, ou seja, dando forma, simbolizando, colocando em linguagem. Entender o eu e o outro é um ato de criação e, no limite, uma ficção própria de cada indivíduo, que pode até certo ponto ser compartilhada e tensionada

⁶ Não se trata de produzir apenas uma “versão dos fatos” conforme os afetos individuais, como se o fato fosse uma essência verdadeira e imutável sobre a qual traçamos as nossas perspectivas. A criação ficcional, pensada num registro de subjetividade, é inerente e atravessa fatos e afetos ao mesmo tempo em que os produz.

com o outro num acontecimento de partilha do sensível, para usar o conceito de Rancière (2005).

Esse pensamento não é exclusividade da estética. Há ressonâncias dele na psicanálise de Donald Winnicott (1975), por exemplo, para quem o ato de brincar, por seu aspecto lúdico, é constitutivo da realidade exterior e também do si mesmo, o que ocorre consecutivamente. Ao observar o comportamento das crianças, ele desenvolveu a ideia de que nada seria dado a princípio, portanto tudo o que conhecemos é criação humana – a ficção de cada um em sua singularidade –, e a realidade estaria em processo de formação constante, tanto a interior quanto a exterior, na medida em que é possível discerni-las. A começar por nosso próprio corpo: na origem um organismo (soma) repleto de potência ao qual se associam concepções (ideias) e que somente então é compreendido e assumido como corpo. Em outras palavras, o conceito implicado na palavra “corpo”, referente ao organismo que tem consciência de si e pode ser explicado, é já uma criação: um soma agregado de valores culturais, simbólicos, condições ambientais, expectativas, morais, preconceitos etc., portanto diferente para cada ser humano, diferente dentro de uma mesma comunidade e mais ainda quando comparado a outras culturas.

4. Profanação do corpo

Ron Mueck e Patricia Piccinini trabalham com o corpo num processo profanador, em sentido similar ao elaborado por Giorgio Agamben (2007), que se refere a devolver ao uso e à propriedade dos homens, destituindo do moralismo que se fundamenta na concepção divina. Aliás, melhor seria chamar esses procedimentos de *profanatórios*, para usar um neologismo que amplie o sentido para além do religioso. Porque profanar também implica desconstruir valores tradicionais ao conceder novos usos e sentidos e desativar os dispositivos de poder por meio de uma operação política (AGAMBEN, 2007).

As esculturas de Piccinini oferecem um problema ainda mais complexo: sua profanação de corpos põe em questão a ciência que requer o direito de ultrapassar

certos limites éticos para avançar na engenharia genética e na biotecnologia, o que acabaria por conceder a ela responsabilidades próprias da obra divina, criadora da vida conforme a sua vontade. Até então, toda a vida gerada pelos homens estava fadada ao desejo de Deus, sendo pura realização deste, e mesmo as mutações genéticas implicadas na teoria darwinista poderiam estar sujeitas à Sua vontade onipresente e onisciente. No momento em que a ciência tem condições de criar e manipular vidas em laboratório, o mistério se desfaz. Passaram-se milênios da religião ocidental predominante até o homem conseguir efetivamente produzir vida senão pela reprodução comum. Não à toa são as instituições religiosas que primeiro se manifestam contra as pesquisas genéticas, em especial àquelas de clonagem reprodutiva, clonagem terapêutica e terapia celular com células-tronco multi ou pluripotentes; e a oposição da sociedade, quando existe, apoia-se nos preceitos daquelas. Procura-se, em certa medida, preservar o mistério da vida humana. A questão que a genética traz é que, afinal, talvez não haja mistério algum⁷.

Quando Piccinini propõe uma crítica poética do assunto, levanta-se uma questão importante: até que ponto seu trabalho não idealiza a natureza, desejando-a pura e sagrada, portanto intocável? E até que ponto essa idealização não se assemelha a princípios da eugenia, no sentido em que procura manter certa “higiene” genética? Em suma, quais valores culturais ganham forma durante a realização da sua arte?

Acreditamos que hoje somos o que somos justamente devido a mutações celulares imprevistas, acidentais, ocorridas durante milhões de anos num processo bastante complexo de seleção natural. Nessa perspectiva, a vida do planeta é um produto jamais concluído, ou seja, sempre em vias de fazer-se tanto filosoficamente quanto biologicamente. Um processo criativo. As questões éticas decorrentes diriam

⁷ Em 2004, logo que cientistas sul-coreanos confirmaram a possibilidade de se obter células-tronco pluripotentes utilizando a técnica de clonagem terapêutica por meio de transferência de núcleos, Mayana Zatz escreveu que muitos países, inclusive as academias brasileiras, aceitavam pesquisas para obtenção de células-tronco obtidas por clonagem terapêutica ou de embriões com até catorze dias. Outros tantos países, entretanto, defendiam a tese de que a vida se iniciava antes, no instante exato da fertilização. O que os cientistas coreanos haviam comprovado é que as células-tronco pluripotentes podiam ser obtidas até mesmo *sem* fertilização (ZATZ, 2004, pp. 49-50). Haveria, portanto, um soma potencial, um organismo em devir gerado no laboratório. Ele deve ser considerado uma vida? O que haveria de sagrado nessa célula (ou nessa vida)?

mais respeito às consequências do que propriamente ao fazer da ciência, uma vez que esse fazer se utiliza de procedimentos espelhados na natureza, da qual o próprio homem, seja o cientista ou o religioso, é parte. Em outras palavras, a ciência genética utiliza em seus experimentos somente a própria natureza – nada naqueles laboratórios está além do nível profano –; então, se há questões éticas envolvidas, elas dizem respeito apenas à própria natureza, aos modos de fazer da ciência e às relações dos meios e dos fins com aquilo que o homem considera natural ou, ainda, sagrado. O mesmo se aplica ao fazer artístico.

Quando perguntamos se não existe algo de idealizador no trabalho de Piccinini, convém saber também se essa idealização flerta com as ideias de sagrado imbuídas na natureza pela nossa experiência cultural. Que talvez tenham encontrado seu último auge entre os artistas românticos dos séculos XVIII e XIX resistentes às implicações socioculturais dos avanços tecnológicos provenientes da Revolução Industrial. Como uma espécie de ciclo que completa agora uma volta. Uma corrente intelectual que se estende desde Rousseau e ainda hoje condena técnicas e ciências quando estas implicam intervenções na terra e em seus frutos. Que defende a ideia de “equilíbrio natural”, utopia que não se encontra na prática, pois sabemos que inúmeras espécies animais ou vegetais se extinguiram “naturalmente” ao longo do processo de evolução da vida, em decorrência de acontecimentos intrínsecos à própria natureza. Podemos dizer, inclusive, que tal equilíbrio jamais existiu e jamais existirá a não ser como ilusão, pois o que temos na prática é, sim, um desequilíbrio (em alguma medida) estável ou uma estabilidade em parte incontrolável; uma espécie de homeostase, cuja regulação não pode ser imposta, mas deve se originar das próprias relações implicadas no ambiente. É nesse processo homeostático que a bioética deveria se inspirar ao regulamentar suas práticas. Ou, ainda, na autopoiese, que propõe certa capacidade dos seres vivos de produzirem sistematicamente a si mesmos, reagindo a estímulos do meio.

Um exemplo daquela perspectiva idealizadora de Piccinini está no trabalho *Arcádia* (2005), manipulação fotográfica complementada com uma historieta em forma de texto de parede. Ele conta que os bichos fotografados na floresta foram desenvolvidos por cientistas com objetivo de proteger uma determinada espécie de

passarinho, que corria risco de extinção. Acontece que os bichos encontraram um meio ambiente tão propício que passaram a se reproduzir em larga escala, daí a grande quantidade deles capturada na imagem.

Piccinini aponta para os procedimentos de manipulação genética utilizados principalmente na produção agrícola, como no caso do milho, que tem gene de outra espécie inserido em seu DNA com objetivo de que resista melhor a pragas⁸. A artista nos convoca a refletir sobre essa questão, simulando na fotografia uma realidade próxima de nosso dia a dia. Ela mesma explica que se interessa por descobrir o que significa “ser humano no âmbito da engenharia genética e da biotecnologia, e como essas tecnologias influenciam a maneira como nos relacionamos com o mundo. (...) Somos cercados por modificações genéticas escondidas em nossos alimentos e animais, sem ao menos dar conta” (COSTA, 2015). Piccinini afirma, ainda, que não induz o visitante da exposição a pensar qualquer coisa sobre engenharia genética, mas pergunta como eles se sentem frente a essas possibilidades. Não à toa o título de sua exposição é “ComCiência”, sugerindo um híbrido de “agir com consciência e com a ciência”⁹. As esculturas também nos questionam a respeito de padrões de beleza, racismo e xenofobia, entre outros assuntos urgentes. Pois a arte contemporânea é não somente uma linguagem, um estilo, uma forma ou uma poética: é também uma instância produtora de pensamento com lógica e métodos próprios, que não devem qualquer justificativa à ciência ou à filosofia. Atentemos ao fato de que o próprio sistema de criação da arte permite experimentações e

⁸ Lajolo (2004) explica que a técnica é bastante simples e oferece vantagens para o produtor, para o consumidor e para o meio-ambiente: o uso de pesticidas diminui, outras espécies de insetos não são afetadas, a produção aumenta e o preço final cai. Quando ingerido, esse milho transgênico é processado normalmente pelo organismo humano, e o material genético inserido artificialmente, proveniente da própria natureza, gera uma proteína. “Tudo o que se come é vivo – as animais têm genes –, mas nosso organismo digere, trata esses genes, eliminando-os, metabolizando-os”, explica o autor (LAJOLO, 2004, p. 94). Para ele, o alimento conter “um pedaço de DNA introduzido de maneira artificial não altera em nada a sua composição do ponto de vista de segurança para a saúde. O que ocorre é que esse gene introduzido vai produzir uma proteína, que igualmente não conterà nenhuma toxidade”. Com a ressalva de que o caso do milho é amplamente conhecido, estudado e vigiado por órgãos reguladores do mundo inteiro. Só que o sucesso dessa técnica específica não implica resultados positivos nas demais culturas – a verificação deve ser feita caso a caso.

⁹ No site da artista há esta breve explicação sobre o título, que foi criado especialmente para a individual da artista no Brasil: “*The title is a neologism in Portuguese, combining the ideas of science, conscience and consciousness alluding to Piccinini’s interest in empathy, ethics and humanness in the contemporary world*” (Disponível em: <<http://www.patriciapiccinini.net/calendar/28/82>>. Acesso em 23 de novembro de 2015).

provocações sem que o ponto de vista do artista seja posto claramente, o que transformaria as obras em discurso político ou filosófico. Importante para nós é perceber a riqueza de pensamento que esse método permite agenciar, no qual a política e a estética se misturam numa ambiguidade potente.

Uma das conquistas recentes da ciência foi o mapeamento do genoma humano, que possibilitou conhecer a estrutura dos nossos códigos genéticos. A aplicação desse conhecimento mal começou a ser explorada, porém já é fato que a partir da análise e da interferência nos genes é possível prever ou modificar a forma humana decorrente. De certo modo, muitas daquelas fantasias que antes pertenciam ao campo dos mitos, do folclore e do misticismo passam a ser realidade, inclusive da própria arte.

Um dos exemplos precoces foi a coelha Alba, modificada geneticamente em laboratório pelo brasileiro Eduardo Kac em meados da década de 1990 com introdução de material genético de algas marinhas fez com o animal brilhar no escuro. Interessava ao artista as possibilidades poéticas daquele experimento, mais do que as científicas. Sua perspectiva era, principalmente, estética.

Se a genética é uma questão para Piccinini, Mueck se volta a outro aspecto da vida: o instante da imagem que, como uma espécie de fragmento retirado do seu contexto e levado ao museu, remete à sua origem. Enquanto o DNA é a codificação da potência do ser, o fragmento é o resquício do sido, o qual insiste, persiste, resiste; enquanto o DNA aponta para o futuro, o fragmento resgata um passado. Mas tanto um quanto o outro possuem em sua estrutura um princípio de criação ou, ainda, uma virtualidade, no sentido de que estão grávidos de algo que pode vir ou não a existir.

Ambos também detêm uma força significativa: podem vir a ser realidade ficcional ou ilusória; podem instituir uma verdade histórica ou caírem em descrédito, ostracismo e esquecimento. Por ora, nem um nem outro está anulado, neutralizado, inerte: o DNA clama por manipulação, o fragmento requer interpretação.

Por apelar menos à fantasia, Mueck consegue aprofundar a questão de quem é o corpo cujo gesto ficou pausado na escultura. É pela aparência de realidade

banal que o artista afasta qualquer sentido de sagrado – seus corpos são “carne” exposta aos olhos do expectador, enquanto este sim pode manifestar certo comportamento divino ao julgar as atitudes daqueles. São corpos de pura matéria; vulneráveis, ordinários, desprotegidos, solitários; muito “humanos”, embora saibamos que são feitos de silicone, entre outros materiais sofisticados, num ateliê tecnológico como um laboratório científico.

Sua profanação é mais sutil, comparada ao trabalho de Piccinini, e se manifesta pelo cotidiano das cenas simuladas, que poderiam ser vistas a qualquer instante, durante uma caminhada no fim da tarde. Não todas elas, mas em especial os banhistas tomando sol (*Couple under an umbrella*, 2013), o casal jovem (*Young couple*, 2013), o homem no colchão inflável, que bóia numa imensa superfície azul (*Drift*, 2009), o frango morto pendurado pelos pés (*Still life*, 2009) e a mãe com bebê e compras (*Woman with shopping*, 2013). O garoto que observa o corte no tórax (*Youth*, 2009) ilustraria com perfeição uma matéria jornalística, quem sabe a cobertura de uma manifestação reprimida pela polícia ou uma briga de torcidas no fim do campeonato de futebol. São cenas tão próprias do mundo dos homens que chegam a ser desconcertantes; inclusive, são criadas a partir da própria realidade, que o artista observa com olhar sagaz. Storr (2014, p. 25) explica que a cena mencionada acima ocorreu na Inglaterra, onde o porte de canivetes se popularizara. Mueck emprestou a cena da realidade para criar a escultura.

Por outro lado, alguns de seus personagens apresentam certo tom mitológico, seja a referência à ferida de Jesus crucificado, provocada pela lança de um soldado romano (no caso de *Youth*), seja a mulher e o homem nus na natureza (*Woman with sticks*, 2008 e *Man in a boat*, 2002), seja a grande cabeça que dorme, apartada do corpo gigante que provavelmente a sustentava (*Mask II*, 2002). São narrativas incomuns, cuja banalidade fica obliterada por certo estranhamento; sua potência provocadora acaba canalizada para outra questão.

5. Realidade ficcional ou ilusória

O contraponto da ficção não seria a realidade ou a verdade, mas a *ilusão*: pois a ficção tensiona os mecanismos de construção de ideias sobre a vida e dá a ver suas imagens. Enquanto a ilusão os esconde, engana, faz acreditar que existe uma origem essencial e que ela está em outro lugar que não na ambiguidade do ser em seu contexto cultural; uma origem apartada do homem elaborador/criativo. A ilusão nos coloca como peões do jogo de forças do universo, afastando o domínio do homem sobre suas próprias elaborações e sacralizando a relação com as coisas. Em outras palavras, quando não assume a trama ficcional que envolve a realidade, o homem se ludibria, quer ficar fora do jogo, abre mão daquilo que lhe é próprio e lhe diz respeito. Entretanto, mesmo que ficção e ilusão se apresentem como ideias opostas, tudo indica que não há ficção que não possua algo de ilusório, assim como não existe ilusão sem alguma força ficcional. Na arte, ambas podem funcionar como artifícios que provocam, inquietam, afetam.

Quando Mueck produz uma escultura de aparência real, ela contém algo de hiper-real, no sentido da técnica, ao mesmo tempo em que aponta para certa tese de irrealidade das coisas e nos ajuda a conhecer os nossos mecanismos de produção de realidade. Do mesmo modo, suas esculturas contêm uma parcela de ficção que tensiona pressupostos da humanidade e uma parcela de ilusão, como o próprio convite que a arte oferece para o espectador se deixar afetar.

Os trabalhos de Piccinini não são diferentes. As esculturas da artista têm aparência de real, embora não representem propriamente uma natureza pré-existente. Os vídeos que compõem a exposição no CCBB deixam isso ainda mais claro. Em um deles, intitulado *Tender* (2014), um jovem casal aguarda o nascimento do ser “sobrenatural” gerado por eles próprios, que está a ponto de saltar do ventre da garota por meio da fenda que ela tem na barriga. Seria uma história de gravidez acidental, como vemos com frequência em nosso dia a dia, não fossem seus elementos fantásticos (inseridos com tanta sutileza pela artista a ponto de provocarem um sentimento de normalidade). Em outro vídeo (*The gathering*, 2007), uma menina de feições humanas, que aparenta estar desacordada no chão de casa, é envolta por animais domésticos bem diferentes dos tradicionais cachorros e gatos, embora a cena apresente atmosfera casual, como se não passasse de algo

corriqueiro numa realidade paralela. No terceiro vídeo (*From within*, 2012), uma mulher habita uma espécie de caverna que alude a um ventre, onde vomita a substância que constitui a sua própria realidade, sugerindo que o entorno nada mais é do que uma composição feita das nossas próprias vísceras, portanto parte constitutiva de nós e construída por nós.

Por meio da fantasia, Piccinini provoca a razão da ciência e supõe outras realidades possíveis para a humanidade, alimentadas por certa inspiração surrealista¹⁰, e não hiper-realista.

Através do banal, nossos olhos entreveem outro plano de realidade, localizado além dos limites da razão, que talvez possamos acessar por meio do aspecto sensível proporcionado pela experiência estética. Isso se aplica a ambos os artistas. Por artifícios ficcionais, eles nos fazem olhar para aqueles mecanismos de produção de sentido que inventam o mundo à nossa volta e criam imagens sobre a realidade de cada ser humano.

Por que tão diferentes, então? Ou melhor, em que medida se dá essa diferença entre seus objetos de pesquisa? Talvez por Mueck se debruçar sobre as relações sociais contemporâneas, sobre existir só e existir com o outro; enquanto Piccinini busca discutir os limites éticos da ciência, em especial da genética, tão presente em supermercados (nos alimentos transgênicos), hospitais e clínicas de fertilização (células-tronco, testes para verificar pré-disposição a doenças), justiça (processos de paternidade) e polícia científica (análise de sangue ou de outros resíduos biológicos em cenas de crime), entre outras realidades tão humanas.

A profanação, enquanto procedimento artístico, age nos meandros da realidade e provoca reconfigurações das estruturas previamente estabelecidas como imagens ou imaginações. Ela nos convida a refletir sobre a construção do mundo, da humanidade e das relações. Mais ou menos como o processo de descoberta próprio da experiência de conhecimento. A vida ganha sentidos e significados, nossa

¹⁰ Nas palavras da artista: “Surrealismo é algo que realmente me interessa. As pessoas muitas vezes esquecem o quanto o Surrealismo dizia respeito à cultura e à tecnologia contemporâneas. (...) Eles olhavam Freud – uma espécie de cientista – como alguém que estava mudando fundamentalmente a maneira como as pessoas entendiam o que significava ser humano. Eles estavam à procura de maneiras de escapar dos modos existentes de representar essas coisas” (PICCININI, 2015, p. 23).

relação com as outras coisas e outras pessoas se adensa, acaba se reorganizando numa nova forma de realidade, por mais sutil ou imperceptível que seja a diferença. O que não deixa de ser uma nova ficção.

REFERÊNCIAS

- Livro

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

- Catálogo de exposição

PICCININI, Patricia. *ComCiência*. São Paulo: MAG+, 2015. Catálogo de exposição.

STORR, Robert. Notas sobre Ron Mueck, Londres e Paris. In: *Ron Mueck*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Catálogo de exposição.

- Artigo em Periódico

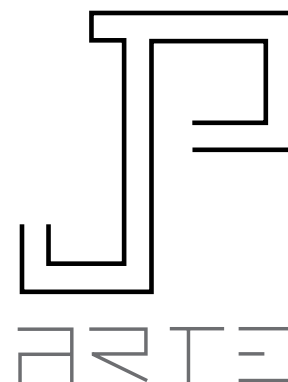
COSTA, Claudia. Da ficção científica para a arte. *Jornal da USP*, n. 1082, p. 17, 5 a 11 de outubro de 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Belo Horizonte: v. 2, n. 4, pp. 204-219, 2012.

ZATZ, Mayana. Clonagem e células-tronco. *Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, n. 18, v. 51, pp. 247-256, 2004.

Eduardo Augusto Alves de Almeida

Doutorando e Mestre em Estética e História da Arte (PGEHA/USP). Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa das Poéticas e Políticas do Sensível (GEPPPS). Integrante da Editoria de Criação da revista *Interface: Comunicação, Saúde, Educação* (UNESP). Colunista de cultura do *Correio Popular*. Professor de teoria, crítica e história da arte. Curador independente. Autor do livro "Por que a Lua brilha" (2017) e do site www.artefazparte.com.



MESA 12
LIVRO DE ARTISTA / ILUSTRAÇÃO /
PALAVRA

Anita Novaes Prades
UNESP

A ILUSTRAÇÃO: À MARGEM DA
HISTÓRIA DA ARTE

Gustavo Grazziano
USP

CÓDICE: O TEMPO EM SUSPENSÃO

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini
UNESP

ALINHAVANDO PALAVRA E IMAGEM:
O LIVRO DE ARTISTA NA OBRA DE
EDITH DERDYK

Leila de Souza Teixeira
UNB

MATÉRIA, GESTO, PRÉ-TEXTO:
A PALAVRA ESCRITA NA OBRA DE
ELIDA TESSLER

Priscila Christmann Lorusso de Lima
USP

A ESCRITURA EM CY TWOMBLY

A ILUSTRAÇÃO: À MARGEM DA HISTÓRIA DA ARTE

Anita Novaes Prades
Instituto de Artes da UNESP – anita.prades@gmail.com

RESUMO

A discussão desenvolvida no presente artigo diz respeito à ilustração enquanto forma de comunicação artística e narrativa. Pretende-se problematizar o lugar marginal ocupado pelo tema da ilustração na tradição da História da Arte, por meio da investigação de outras possibilidades de entendimento desse assunto, a partir da desconstrução de paradigmas corriqueiros a seu respeito. Integrando reflexões de diferentes teóricos e, principalmente, de diversos ilustradores, desenvolve-se uma perspectiva de valorização da singularidade da ilustração, e especialmente do livro ilustrado, em sua ampla gama de possibilidades imaginativas que residem na dinâmica de relações entre palavras e imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Ilustração. Livro ilustrado. Imaginação. Narrativa.

ABSTRACT

The discussion developed in this article concerns illustration in a artistic and narrative perspective. There's the problematization of the marginal place occupied by the subject of illustration in the Art History tradition, by investigating other possibilities of understanding it, starting from the deconstruction of its common paradigms. Integrating the contribution of different theorists and, especially, of several illustrators, there's the recognition of the singularity that concerns illustration and picturebooks, in its wide range of imaginative possibilities, considering the dynamics of the relationship between words and images.

KEYWORDS

Illustration. Picturebook. Imagination. Narrative.

A ilustração: à margem da História da Arte

O tema da ilustração tem ocupado um lugar marginal na história da arte considerada “oficial”, essa história cujo olhar tradicionalmente privilegia “as produções visuais ditas ‘eruditas’, como a pintura e a escultura, em detrimento de uma expressiva gama de trabalhos que não se ‘enquadraria’ nesses valores” (RAMOS, 2007: 3). Efetivamente, essa lacuna é notável, especialmente na História da Arte Brasileira, quando se observa o quanto um possível envolvimento com o ofício da ilustração é tido como algo secundário na trajetória de reconhecidos artistas. A pesquisadora Paula Viviane Ramos identifica as abordagens sobre

artistas como Di Cavalcanti (1897-1976) e João Fahrion (1898-1970), cujo envolvimento com o campo da ilustração é de expressiva importância, como exemplos flagrantes dessa situação.

Nas frequentes mostras com suas obras, a longa e marcante produção de Di como caricaturista e ilustrador (quando aparece!) é apresentada como uma releitura “curiosidade”, como algo exótico e extraordinário. O mesmo se dá em relação a João Fahrion (...). Suas ilustrações praticamente nunca são exibidas e, quando se fala ou se escreve sobre elas, frequentemente lhes é dedicado o espaço da “nota de rodapé”, do comentário veloz de fim de texto, como se todo aquele trabalho fosse tão somente um exemplo de diletantismo. (RAMOS, 2007: 5).

Talvez o marcante desinteresse por esse tema seja fruto do entendimento corriqueiro de que a ilustração se trata de uma linguagem que existe necessariamente em subordinação à outra, especialmente imagens que se constituem em função de textos. Essa intersecção entre diferentes linguagens também contribuiu para que o assunto da ilustração ocupe um lugar difuso entre diversas áreas de conhecimento, sem necessariamente se constituir como uma em si. Isso acaba por demandar certa versatilidade por parte dos interessados em investigar a ilustração, conforme comenta o pesquisador e ilustrador Lawrence Zeegen:

Ilustração é um palavrão, ou pelo menos era até bem pouco tempo atrás. Embora nunca tenha sido aceita pelo sistema das artes ou pela indústria do design, a ilustração seguiu firme na batalha. Excêntrica demais para os artistas e artística demais para os designers, se encontrava em uma terra de ninguém entre dois mundos. Na universidade, o tratamento da disciplina nunca foi diferente. Raramente obteve-se mais que um cantinho no ateliê, e o estudante de ilustração aprendeu a flexibilizar as regras e romper fronteiras (ZEEGEN, 2009: 12).

Especialmente no caso da abordagem literária, existe também o entendimento de que as ilustrações podem contribuir para limitar a imaginação do leitor, impondo um ponto de vista capaz de restringir outras interpretações. O escritor francês Gustave Flaubert foi um enfático opositor das ilustrações, conforme consta em uma de suas correspondências com o amigo Ernest Duplan:

Enquanto for vivo, jamais serei ilustrado, pois a mais bela descrição literária é devorada pelo mais medíocre dos desenhos. No momento em que um tipo foi fixado a lápis, ele perde seu caráter de generalidade, aquela coincidência

com mil objetos conhecidos que levam o leitor a dizer: “Eu vi isso” ou “Isso deve existir”. Uma mulher desenhada parece com uma mulher e ponto final. Então, a ideia está encerrada, completa, e as frases são totalmente inúteis. Ao passo que uma mulher por escrito permite sonhar com mil mulheres. Logo, como se trata de uma questão estética, recuso terminantemente qualquer tipo de ilustração (FLAUBERT In JURT, 2001: 34).

Esse histórico de desvalorização da ilustração chegou perto de configurar o termo em algo pejorativo, pois frequentemente criticamos imagens que consideramos que não passam de “mera ilustração”, remetendo à redundância e à literalidade.

Todavia, novas abordagens sobre o ofício da ilustração tem se tornado possíveis, com a crescente problematização de um conceito de arte que desconsidera a diversidade de repertórios e possibilidades da experiência estética. Em *Imaginando um futuro para a educação artística*, o pesquisador Imanol Aguirre critica a “velha ideia de arte, concebida como patrimônio, como tesouro a preservar num museu” (AGUIRRE, 2009: 14) e desenvolve sua reflexão em termos de “cultura visual”, categoria que considera também o imaginário veiculado por diferentes meios de comunicação, compondo repertórios visuais que são alimentados por diversas fontes e contextos.

A herança imagética que vem dos impressos, em tal perspectiva, adquire nova relevância e tem sua influência em nossos imaginários reconhecida. A ilustração, o *design*, as artes gráficas, comumente entendidos por artes “menores” em seu perfil de “artes aplicadas”, podem ser apropriados como objetos de estudo em “Artes” na medida em que flexibilizamos e ampliamos nosso entendimento sobre esse campo.

Nesse sentido, uma investigação mais cuidadosa acerca da ilustração pode nos permitir rever criticamente alguns dos paradigmas que permeiam esse assunto. No Brasil, um dos estudos pioneiros sobre o tema é *A Ilustração na Produção Literária*, de autoria de Yone Soares Lima, que nos apresenta outras maneiras de entender a ideia de “ilustrar”:

O vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita.

No entanto, o relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente como, no momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra. (LIMA, 1985: 107)

Tendo em vista a complexidade ressaltada por Yone Soares Lima, é interessante considerar que existe uma multiplicidade de dinâmicas possíveis a serem estabelecidas em uma relação texto-imagem, ainda que “as duas funções mais frequentemente atribuídas às ilustrações são as de explicar e ornar um texto” (FITTIPALDI, 2008: 113). Em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, obra de autoria de Maria Nikolajeva e Carole Scott, por exemplo, encontramos uma série de outras possibilidades de articulação entre as linguagens visual e escrita. As pesquisadoras citam a obra de Joseph H. Schwarcz, “que descreve várias maneiras de cooperação entre palavras e imagens” (NIKOLAJEVA e SCOTT: 2011, 21), tais como: congruência, elaboração, especificação, amplificação, extensão, complementação, alternância, desvio, contraponto. Ainda que aqui não haja a pretensão de destrinchar a complexidade de cada uma dessas categorias (que são apenas algumas dentre outras possíveis), elas elucidam uma ampla gama de possibilidades de interação da ilustração com o texto, emancipando-a do entendimento comum que a condena apenas aos termos de submissão.

De acordo com a ilustradora brasileira Ciça Fittipaldi, mesmo a função de “ornar”, que quase sempre é vista como uma mera atitude decorativa da página, distanciada do contexto ficcional” merece “uma reavaliação crítica” (FITTIPALDI, 2008: 113).

Antes de simplesmente desvalorizá-la ou de situá-la em posição subalterna, é importante ter em mente que a intenção decorativa é inerente ao ato de ilustrar. Decoração não se refere apenas à beleza, à ornamentação; é derivada da palavra decoro, que compreende funções de “formalização” e “adequação” (FITTIPALDI, 2008: 114).

Problematizando a frequente desvalorização atribuída à ideia de “adorno”, a autora nos instiga a pensar os padrões ornamentais como relevantes registros de sistemas culturais.

Nas culturas primitivas e na Antiguidade Clássica podemos ver, por exemplo, que a atitude decorativa pode tornar mais visível uma condição de classe dos indivíduos, a hierarquia social dentro de uma comunidade; pode tornar visível uma distinção de gênero; tornar o corpo do guerreiro temível aos olhos dos inimigos; tornar seres e objetos visíveis pelos deuses e espíritos sobrenaturais; para obter sua proteção etc. E a decoração é expressiva: não se restringe a agradar a percepção, mas sim a impregná-la e transformá-la, promovendo também um processo de educação da imaginação plástica (FITTIPALDI, 2008: 114).

O reconhecimento da importância do adorno pode nos auxiliar a compreender a potencial da ilustração em suas diversas facetas, inclusive no que diz respeito ao seu desenvolvimento no decorrer da história. Conforme comenta Fittipaldi, “a intenção de ornar e decorar, entre outras funções da ilustração, contribui para a qualidade da forma e da composição, uma qualidade do visível, estabelecendo parâmetros de apreciação visual e participando ativamente de uma leitura crítica (FITTIPALDI, 2008: 115).

Também a ideia de que a ilustração possa ser redundante em relação ao texto é passível de reavaliação, na medida em que reconhecemos as singularidades de cada linguagem específica. O ilustrador brasileiro Marcelo Ribeiro entende a relação entre texto e imagem como “uma tradução, tendo em vista adaptar-se a um sentido a partir da sua transposição a um outro ambiente” (RIBEIRO, 2008: 133). Ribeiro estabelece relações com o conceito de tradução de Walter Benjamin, concordando que o tradutor é uma figura capaz de realizar a “metamorfose e renovação do que vive”, de modo que “o original se modifica” (BENJAMIN, 2008: 55). Tendo essa perspectiva em vista, Ribeiro considera que “na medida em que se transforma o signo traduzido não se pode dizer que o resultado seja uma imitação do original” (RIBEIRO, 2008: 133). Assim como seria impossível traduzir um romance de um idioma para outro sem realizar um trabalho de reinterpretação, por conta dos diferentes termos e lógicas particulares de cada idioma, algo semelhante se dá no ato de ilustrar. Essa metamorfose, portanto, ocorre inevitavelmente, mesmo quando as ilustrações buscam replicar as informações textuais.

Entretanto, são crescentes as experimentações no sentido de abordagens menos explicativas, pois no jogo de possibilidades entre texto e imagem reside o

potencial de promover aberturas para novos significados a partir das tensões e lacunas entre essas duas linguagens. Para a ilustradora Laura Teixeira, “é preciso entender a ilustração antes de tudo como comentário (...), menos como adorno” (TEIXEIRA, 2010: 20).

Considero importante (...) que as imagens ampliem os significados das palavras, proporcionando uma leitura diferenciada do texto sem pretender explicá-lo. Desta forma, estabelecendo narrativas visuais que dialoguem com ele, serão capazes de conceder-lhe mais força. A trama de relações faz com que o resultado seja superior à soma das partes (TEIXEIRA, 2010: 21).

Em tal perspectiva, a ilustração passa a ser entendida como componente ativo na construção da narrativa, de modo que o ilustrador pode tornar-se coautor ou mesmo autor de uma obra literária (se levarmos em conta também o caso de livros ilustrados sem texto¹). Em entrevista para a revista LITERARTES, o ilustrador Odilon Moraes comenta como o entendimento sobre o papel do ilustrador tem se ampliado nas últimas décadas:

Nos anos sessenta na Europa e nos anos setenta no Brasil, chega um movimento da ilustração não mais de interpretar, mas de acompanhar a narrativa, em que já não é mais a qualidade do desenho que está sendo julgada, mas o quanto ele fala, e com pouco pode-se contar muito. (...) Isso mostrou que o ilustrador tinha que ter uma qualidade imprescindível: tinha que saber contar; ilustrador é quem conta, seja da maneira de um intérprete, seja participando da história. (...) porque o ilustrador de livro ilustrado é aquele que desenha escrevendo e escreve desenhando. (MORAES, 2014: *online*)

Se é possível “escrever desenhando”, é possível ler imagens tanto quanto se leem textos?

A ideia de “leitura de imagens” remete ao potencial discursivo e narrativo das imagens. Um potencial que dificilmente transmite uma informação fechada e encerra-se em um só discurso, por conta do próprio caráter evocativo das imagens. Cabe considerar, nesse âmbito, a ideia de narrativa nos termos de sua **dimensão de aberturas**. Podemos nos aproximar dessa perspectiva a partir dos comentários

¹ No Brasil, o livro ilustrado sem palavras é comumente designado pelo termo livro-imagem.

de Jeanne Marie Gagnebin a respeito do conceito de narrativa trabalhado por Walter Benjamin.

O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. (...) Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994: 13).

Jeanne-Marie Gagnebin discorre sobre essa abertura como movimento, tomando como base a dinâmica de Scherazade² no *Livro das mil e uma noites*. Podemos nos apropriar dessa ideia de movimento para também pensar outras aberturas possíveis: para diferentes interpretações, para a variedade de maneiras de se contar uma história, para novas possibilidades de desencadeamentos narrativos, ou para a diversidade de possíveis relações a serem estabelecidas entre narradores e ouvintes. Ou entre ilustradores e leitores, na medida em que concordamos com a ideia de Ciça Fittipaldi de que todas as imagens nos contam histórias.

Toda imagem tem alguma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar. A menor presença formal num determinado espaço já é capaz de produzir fabulação e, portanto, narração. (...) Se ao olharmos uma imagem podemos perceber o acontecimento em ação, o estado representado, uma ou mais personagens em “devir”, podemos imaginar também um (ou mais) “antes” e um (ou mais) “depois”. E isso é uma narração (FITTIPALDI, 2008: 103).

Fittipaldi estabelece continuamente relações entre o campo da ilustração e a capacidade de imaginação, como faculdade a ser exercitada tanto por parte do ilustrador quanto dos leitores. Também Suzy Lee, reconhecida ilustradora coreana, considera que “um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar”, na medida em que é capaz de “abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura” (LEE, 2012, p. 146). São ponderações que vão na contramão do desprezo de Flaubert pela ilustração, desconstruindo a ideia de que as ilustrações encerram as possibilidades de interpretação.

² Personagem notória do imaginário popular, é a narradora dos contos do clássico mundial *As Mil e Uma Noites*, que reúne histórias populares originárias do Oriente Médio e do sul da Ásia.

A imagem visual presente nos livros ilustrados não impede nem restringe a fabricação das imagens mentais, não tolhe o imaginário do leitor, como muitos ainda hoje argumentam. Bem ao contrário, as imagens visuais detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário. De modo diferente do verbal, a imagem possui sua própria sintaxe e semântica, desdobra-se em planos de forma, conteúdo e expressão. Leitores de imagens, criamos, expandimos e estamos constantemente utilizando nossos repertórios de formas visuais, enriquecendo nosso acervo de imagens expressivas e simbólicas e nossos repertórios de experiências interpretativas (FITTIPALDI, 2008: 107).

Considerando a imaginação e o repertório visual nessa trama de relações que estamos tecendo, é interessante refletir sobre como as imagens narrativas de um livro ilustrado podem justamente dialogar com nosso repertório imagético e contribuir para sua ampliação. Um exemplo interessante consta no notório livro *O Pequeno Príncipe*, de 1943, com texto e ilustrações de Antoine de Saint-Exupéry. Um trecho específico dialoga com as possibilidades relacionais proporcionadas por uma imagem em tensão com a palavra que a designa. No início da história, um piloto de avião acidentado se depara com a presença inesperada de um menino de cabelos dourados no meio do deserto do Saara, e esse homenzinho imediatamente pede pelo desenho de um carneiro. O aviador, então, desenha representações de carneiros, porém suas tentativas são três vezes rejeitadas pelo pequeno príncipe. O piloto então decide rabiscar a representação de uma caixa e diz que o carneiro se encontra dentro dela, ao que o rapazinho finalmente se satisfaz, e muito agradecido comenta que o carneirinho adormeceu dentro da caixa. Essa passagem exemplifica o quanto a lacuna entre a palavra “carneiro” e sua representação literal é o que possibilita uma leitura inesperada, que inclui na dinâmica de significados a imaginação do próprio leitor.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, fala de uma concepção de imaginação que caracteriza essa faculdade humana como um “repertório do potencial”, visão com a qual ele declara reconhecer-se completamente em seu processo criativo.

A imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, não foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido. (...) A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o

sistema mais fácil de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível (CALVINO, 2001: 106).

Em um contexto em que reiteradamente entramos em contato com uma carga massiva de imagens estereotipadas, é bem vindo o potencial de alguns livros ilustrados em abrir caminhos para experiências estéticas singulares, diferenciadas, que contribuam para alimentar a diversidade de nossos repertórios imaginativos, ampliando nossas capacidades criativas para além das narrativas que nos parecem imediatamente impostas.

A crescente discussão acerca das possibilidades artísticas e narrativas do livro ilustrado tem mobilizado ilustradores e artistas do mundo inteiro, caracterizando a ilustração como um campo de fértil experimentação. Um movimento que tende a extrapolar, inclusive, o campo da literatura infantil, no qual costuma se concentrar a maior parte da produção ilustrada. Tem sido possível visualizar a flexibilização das fronteiras que visam distanciar as entendidas “belas artes” do *design* e das artes gráficas, algo que podemos notar na fala do ilustrador Fernando Vilela em entrevista para a *Folha de São Paulo*:

O ilustrador hoje é um mestre da arte narrativa. Não deixa de ser um autor que escreve com imagens. No Brasil, especificamente, o livro ilustrado tomou caminhos muito experimentais, com identidade própria, apropriando-se de elementos estéticos indígenas, afrobrasileiros, da gravura do cordel. A ilustração ganhou o estatuto de arte contemporânea (VILELA, 2016: *online*).

Ao entrar em contato com essa diversidade de possibilidades de compreensão do campo da ilustração, ressaltando qualidades instigantes que podem passar despercebidas à primeira vista, descortinamos uma relevante questão a ser considerada pelos estudos dedicados à arte e à literatura. O livro ilustrado pode se apresentar como um pequeno universo artístico que se revela conforme viramos suas páginas e dialogamos com sua narrativa. Uma narrativa que se dá no lugar dos “entres”, nos espaços abertos pela dinâmica estabelecida entre palavras e imagens. Ao fechar um livro, fechamos um mundo que podemos guardar em uma estante. “Arte que pode ser posta em uma estante. Arte do tamanho da estante. Bem, isso não é maravilhoso?” (LEE, 2012, p. 177).

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Imanol. *Imaginando um futuro para a educação artística*. Docslide, 2015. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/imaginando-um-futuro-para-a-educacao-artistica-imanol-aguirre.html>>. Acesso em 27/05/17.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Fale/UFMG, 2008. Disponível em: <<http://escritoriolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>>. Acesso em 28/05/17.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2008. 93-121.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GUTFREIND, Celso. *A Infância Através do Espelho: A Criança no Adulto, a Literatura na Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- JURT, Joseph. Flaubert e as artes visuais. *ALEA: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v.4, n.1, 2001.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1995.
- LITERARTES, Revista [online]. *O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes*. Entrevista com Odilon Moraes, por Isabella Lotufo. FFLCH/USP, 2014. n.3. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89198/92110>>. Acesso em 28/05/17.
- LIVRO *das mil e uma noites*. Volume II: ramo sírio. Anônimo. 2ed. São Paulo: Globo, 2006.
- MOLINERO, Bruno. Entrevista de Fernando Vilela em 17/11/16 [online]. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2016/11/17/ilustrador-e-um-autor-que-escreve-com-imagens-diz-fernando-vilela-leia-entrevista/>>. Acesso em 28/05/17.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores: A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração*. Porto Alegre, 2007. 446f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2008. 123-139.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. São Paulo: 24x7 Cultural, 2016.

TEIXEIRA, Laura. *A materialidade do objeto como fundamento para o projeto do livro infantil em forma de códice*. São Paulo. 2010. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ZEEGEN, Lawrence. *Fundamentos de ilustração*. Porto Alegre: Bookman, 2009.

Anita Novaes Prades

Artista visual, ilustradora, *designer*, atriz e educadora. Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, atualmente cursando o Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes da mesma instituição. Formada em teatro pelo INDAC – Escola de Atores. Tem cinco livros infantis publicados como ilustradora, pelas editoras Melhoramentos, Terceiro Nome e Pulo do Gato.

CÓDICE: O TEMPO EM SUSPENSÃO

Gustavo Grazziano

Fundação Armando Alvares Penteado – gustavo.grazziano@gmail.com

RESUMO

Refletindo sobre um estado de espírito caracterizado pela leveza e dilatação da passagem do tempo em meio à banalidade do cotidiano, a pesquisa elabora a expressão “tempo suspenso” e analisa de que maneira esse tipo singular de percepção pode ser desenvolvida em trabalhos poéticos. Para a compreensão dessa noção, ela dialoga sobretudo com duas produções artísticas: *Em busca do tempo perdido* (1908–1922), de Marcel Proust, e *A última tempestade* (1991), de Peter Greenaway. A primeira foi escolhida por discutir uma sensação como estopim da elaboração de uma poética. A segunda, por colocar o códice artesanal como receptáculo de um assunto. A partir das relações estabelecidas, foram realizados os sete livros de artista aqui apresentados, intitulados Códices.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista. Códice. Livro de horas. Wabi-sabi. Pintura

ABSTRACT OU RESUMEN

Reflecting upon a state of spirit characterized by the lightness and dilatation of the passage of time in its everyday banality, this research develops the expression “suspended time” and analyzes how this singular kind of perception can be transformed into poetic works. For the comprehension of this notion, it relates mainly to two artistic works: Marcel Proust’s *In Search of Lost Time* (1908-1922) and Peter Greenway’s *Prospero’s Book* (1991). The first one has been chosen due to its discussion about the sensations as a trigger of a poetic elaboration. The second one has been selected due to its appropriation of the handcrafted codex as receptacle of a subject. Seven artists’ books named as codex have been created out of this discussion and are here presented.

KEYWORDS

Artist’s books. Codex. Book of hours. Wabi-sabi. Painting

1. O tempo em suspensão

No contexto de um estudo em arte,¹ onde a práxis poética teve posição central na reflexão realizada, buscou-se dialogar poeticamente principalmente com duas produções artísticas: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust,² e *A última*

¹ (REY, 2002: 135).

² (PROUST, 2006).

tempestade, de Peter Greenaway.³ Desse diálogo, resultou a expressão poética desenvolvida em sete livros únicos, nomeados *Códices*. Como assunto, uma questão comum abarcou a totalidade da produção: a passagem inicial do romance de Proust, na qual o protagonista, ao dar um gole de chá e comer um pedaço de madalene, é invadido por sensações desconhecidas, iniciando o desmembrar de suas memórias, que são apresentadas ao longo de toda a obra. De modo semelhante, a presente pesquisa partiu de um estado de espírito, nesse caso caracterizado pela sensação de leveza e dilatação da passagem temporal em meio à banalidade do cotidiano – o qual costumo me referir por *tempo suspenso* –, com o objetivo de torná-lo palpável através da produção artística de livros.

Como meio para dar vazão a essa percepção subjetiva, houve o diálogo com o filme de Greenaway. Baseado em *A Tempestade*,⁴ a obra acompanha Prospero, um nobre cujo ducado é usurpado pelo próprio irmão e que, em seguida, é exilado em uma ilha, acompanhado de sua filha. Junto com ele, o irmão envia uma biblioteca – mais estimada pelo narrador do que sua antiga posição social. Durante o filme são apresentados, dentro de cena ou sobrepostos às imagens da narrativa principal, vinte e quatro livros pertencentes à tal biblioteca imaginária. Sendo, em sua maior parte, descritos por um narrador externo, eles representam uma fração dos livros em posse de Prospero. Cada livro representa um tema na busca por organizar um vasto conhecimento, como: água, espelhos (existentes ou fictícios), cores, geometria, anatomia, a lista de todas as pessoas que já morreram ou morrerão, um bestiário de criaturas que já existiram, existem ou existirão. A lista é longa e nela há desde livros com conteúdos plausíveis, se não já existentes, até informações impossíveis, como previsões do futuro em códices envolvendo conhecimentos a beirar o infinito. Para transformar tão variado repertório de informações em livros, seus imaginários escritores teriam recorrido a vastos recursos artesanais: capa em ouro com diversos espelhos (alguns mágicos) em seu interior, um livro de tamanho descomunal, outro

³ (GREENAWAY, 1991).

⁴ (SHAKESPEARE, 2014).

de tamanho reduzido, uma grande variedade de papéis, amostras de plantas, fotografias, desenhos, gravuras, textos manuscritos ou impressos. As técnicas para a manufatura desses objetos são extensas e simbolizam o esforço da busca por traduzir conhecimentos individuais para a linguagem desse objeto. Por meio dos livros é possível – utilizando palavras, imagens, colagens, múltiplos materiais e formatos – romper as barreiras físicas e temporais impostas pelo discurso oral na transmissão de conhecimento.⁵

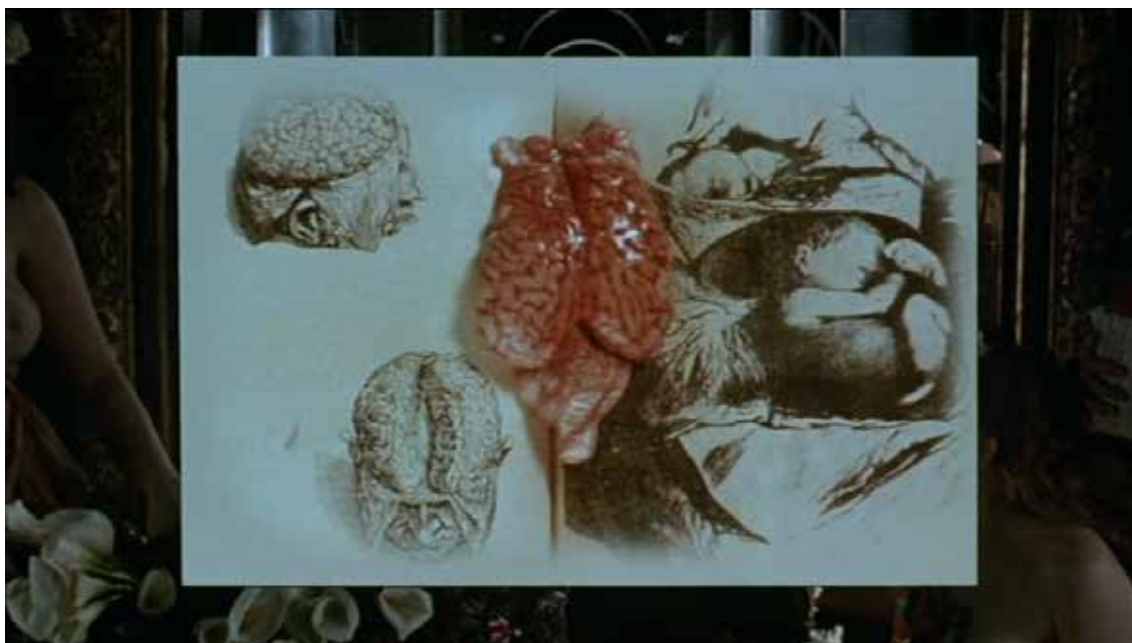


Fig. 1 : Quadro do filme *A última tempestade* (1991)

A biblioteca de Prospero é especialmente repleta de um tipo específico de livro: o códice. Assim como outros tipos desse objeto, o códice também é “uma ‘forma simbólica’, no sentido atribuído por Panofsky à ‘perspectiva como forma simbólica’. Ou seja, uma forma que expressa, por si própria, de modo implícito, todo um jogo de valores e de representações do mundo” (MELOT, 2012: 63). Tendo surgido após

⁵ Para uma discussão mais aprofundada em relação a capacidade do livro em romper os limites físico-temporais existentes na tradição do discurso oral (STEINER, 2014).

diversas outras configurações – como tábuas de cera, madeira, pedra, rolos de pergaminho e sanfona – o códice se disseminou no ocidente através da Bíblia.⁶ Dentre suas peculiaridades em relação às outras estruturas de livros – em especial comparadas ao rolo, seu antecessor utilizado em Roma – está o fato de ser compacto, não precisar enrolar e desenrolar para ser lido, a possibilidade de manipulá-lo com apenas uma mão, a facilidade na organização em estantes ou pilhas e a praticidade na identificação de um exemplar específico apenas lendo sua lombada. Seu tempo, caracterizado pela dobra e pela alternância de páginas, é distinto do rolo, no qual há sempre o contínuo fluir do texto em seu desenrolar. No códice, de outro modo, a alternância de páginas, mediante a dobra, permite ao leitor a consciência de todo o livro ao mesmo tempo sendo possível voltar sua atenção a uma única página. Reside na dobra uma das maiores peculiaridades desse objeto. Ela introduz um novo tempo para o livro, um tempo fragmentado e definido pelo espaço da página. Ademais, a existência da dobra central nas folhas direcionou ao uso do pergaminho para a confecção das páginas: um material mais resistente e flexível em comparação ao papiro, permitindo, por sua vez, a produção de traços mais regulares para a formatação do tamanho das linhas. Por fim, a existência de duas capas em suas extremidades encerra o conteúdo dentro de seus limites físicos, tornando-o finito dentro de sua unidade.⁷

No contexto desta pesquisa a biblioteca de Prospero representou um diálogo do códice com o livro de artista contemporâneo. Essa classificação de obra, remonta ao começo do século XX se sustentando definitivamente como expressão artística após a metade deste século. Sua origem, assim como sua definição, não é nítida, sendo tênue a diferença em relação a outras linguagens de livros: como o fotolivro, livro de pintor e o livro-objeto. Independentemente de uma definição absoluta e duradoura, o livro de artista pode ser classificado como a produção de um trabalho

⁶ Mais informações em relação à origem do códice em (MELOT, 2012: 26–28).

⁷ Discussão prolongada quanto as singularidades do códice em comparação às demais formas de livro em (MELOT, 2012: cap. 1–2).

artístico na forma de livro sem que o conteúdo represente a mera reprodução de algo já existente. Feito em inúmeros tamanhos, papéis ou processos gráficos; seja único ou com larga tiragem; tendo todas as funções sido desempenhadas por um único artista ou por terceiros; no formato de códice ou não.⁸

2. Códices

Sendo objetos possuidores de tempo – existente tanto na leitura de cada uma das páginas quanto no explorar do volume como um todo – os códices aqui expostos são singulares em seus usos. A dimensão de seus formatos possibilita fisicamente a proximidade com o leitor, permitindo sentir odores, texturas e notar detalhes presentes durante a leitura. O ritmo do manuseio de suas páginas se estabelece nessa relação de proximidade, de acordo com os materiais e pesos característicos de cada um dos livros. No interior dessas obras – ao contrário de livros teóricos, romances ou enciclopédias – não há a presença de uma narrativa desenvolvida linearmente na sucessão das páginas. A leitura individual destas também não é linear, já que por serem compostas por imagens, os olhos caminham de maneira holística pela superfície do papel ao mesmo tempo em que nota a totalidade da área compositiva.

Os sete livros únicos e irreproduzíveis, a posteriori, puderam ser divididos em dois grupos de acordo com suas referências teóricas, estéticas e processos de trabalho. O primeiro grupo abrangendo do Códice n.1 ao n.3 e o segundo do Códice n.4 ao n.7. A primeira sequência ficou marcada pela técnica mista – com o uso de pastéis secos ou oleosos, carvão, tinta acrílica, guache, colagens, resina e verniz em suportes compostos por papéis de diferentes gramaturas ou sobre tela. Nesse primeiro momento, a principal referência estética foi o desenvolvimento formal do objeto códice ao longo de sua história, em especial os livros com processos

⁸ Para a conceituação da categoria livro de artista (SILVEIRA, 2008: 25–71) e (DRUCKER, 2012: cap. 2). Quanto a consolidação desse meio como expressão poética, consultar em especial (DRUCKER, 2012: cap. 4).

artesanal, com o uso de sucessivas sobreposições de pintura e raspagens, em referência à linguagem do palimpsesto.⁹ Cromaticamente, há a predominância de tons negros, vermelhos e marrons.



Fig. 2 : *Códice n.1* (páginas 12 e 13 de 36) / 2016 / 30,2 x 21,6 cm (aberto)
Técnica mista (papel, tecido, tinta acrílica, linha encerada, giz pastel oleoso, giz pastel seco, verniz)

No caso específico do *Códice n.1*, as características visuais de suas páginas podem ser agrupadas em três grupos: folhas com o conteúdo completamente censurado, restando somente os vestígios presentes nas margens da composição; formas gráficas que constroem um espaço; ou desenhos com o formato de blocos de texto. Em comum aos três blocos, o fato de ser um livro que pouco indica qual o

⁹ Descrição do processo de palimpsesto em (PAIVA, 2010: 20–21).

sentido correto de leitura ou o significado de seu conteúdo, fazendo com que abrigue imprecisões de interpretação próprias da imagem em comparação ao texto. Unindo os múltiplos conjuntos, uma capa roxa de tecido aveludado não aparenta fazer parte do agrupamento desde sua origem, uma vez que o miolo possui um desgaste temporal distinto de sua capa.

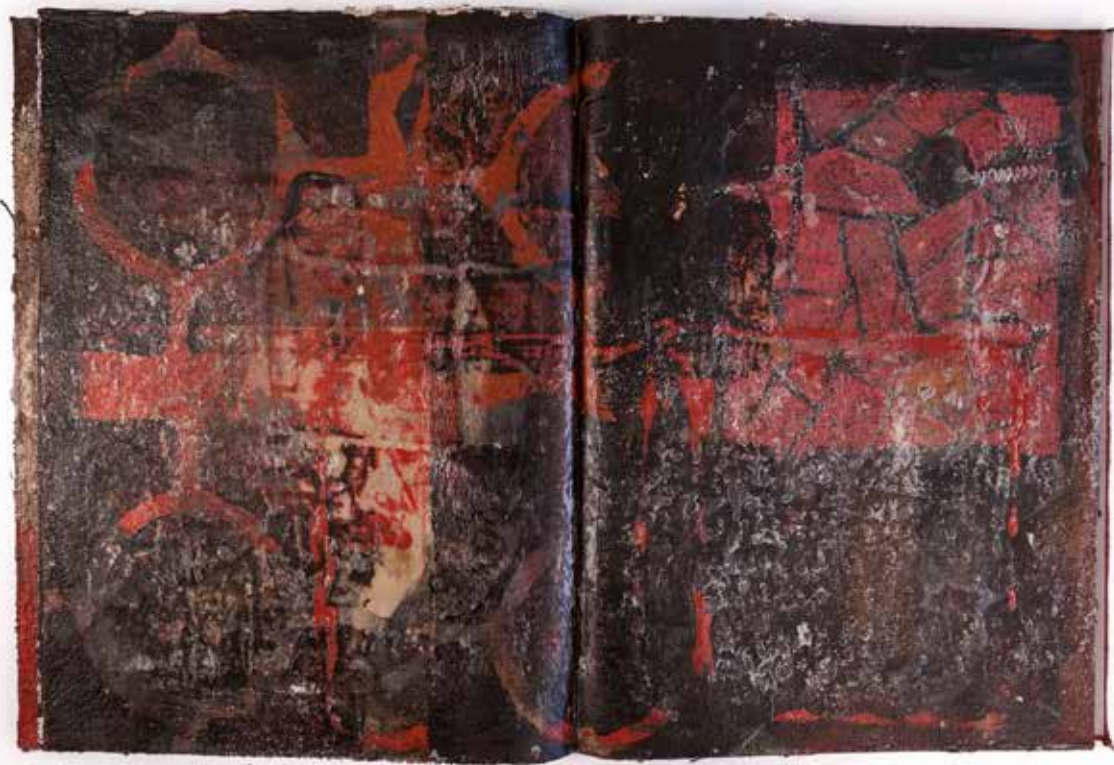


Fig. 3 : *Códice n.2* (páginas 18 e 19 de 28) / 2016 / 49,3 x 32,5 cm (aberto)
Técnica mista (tela, tecido, papel vegetal, linha encerada, tinta acrílica, giz pastel oleoso, giz pastel seco, verniz, resina, carvão, fotografias, folha de árvore)

O desdobramento do primeiro livro, em especial o conjunto de páginas mais figurativas, levou ao *Códice n.2*. As maiores proporções, peso e texturas – em relação a todos os livros da pesquisa – levou ao uso da tela como suporte, por ser mais resistente. Suas páginas são ricas em texturas (lisas, enrugadas ou ásperas), cheiros, formas (abstratas, figurativas ou fotografia) e transparências, acarretando em uma maior profundidade visual. Esses recursos foram aplicados em vista de explorar o ambiente aparentemente aleatório em que a memória se desenvolve. Ao

propor uma construção pictórica sem sentido de leitura definida – tanto em sentido horizontal, quanto no vertical – onde as imagens se posicionam a cada momento em uma direção. Assim, exigindo a rotação do objeto durante sua leitura, na construção de um espaço no imaginário.



Fig. 4 : *Códice n.3* (páginas 8 e 9 de 30) / 2016 / 31 x 21,3 (aberto)
Técnica mista (papel de washi, tecido, linha encerada, tinta acrílica, aquarela, nanquim, lápis de cor).

O *Códice n.3* é o último livro pertencente ao primeiro grupo, por esse motivo, nele já estão presentes algumas características que foram desenvolvidas nas demais obras. O papel de suas páginas não é grosso e resistente como o de seus predecessores, em seu lugar foi usado um fino papel artesanal japonês conhecido como washi. Por conta dessa mudança, os processos de palimpsesto foram substituídos por sobreposições de tintas aguadas, para assim manter visíveis as camadas anteriormente aplicadas. A mudança se deu devido ao fato de aqui ter sido

explorada uma memória pessoal que se relacionou com a igreja católica. Desse contexto, tomou-se como repertório estético as finas páginas dos livros de horas. Esses objetos, utilizados durante a idade média, possuíam a função de indicarem as preces a serem realizadas ao longo do dia e do ano.¹⁰ Esse diálogo reverberou nas páginas do Códice n.3 por meio da linguagem formal dos livros de horas e o silêncio presente nas liturgias em que foi utilizado.



Fig. 5 : Códice n.4 (páginas 14 e 15 de 40) / 2016 / 58,2 x 22,4 (aberto)
Técnica mista (papel de washi, papel-manteiga, linha encerada, ecoline, tinta acrílica, tecido)

O Códice n.4 inaugurou o segundo conjunto de livros. Nele, se adotou uma nova abordagem para a busca do tempo suspenso ao entrar em contato com duas questões: o termo japonês *wabi-sabi*¹¹ e o filme *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Verão*.¹² O termo, como categoria estética, indica situações que evidenciam a consciência da impermanência da existência no constante fluxo de mudanças indissociáveis do transcorrer temporal. Já o filme, apresenta em uma longa cena, um monge, aparentemente em processo meditativo, escrevendo sobre uma telha com o

¹⁰ Origem, função, características e exemplos de livros de horas em (LYONS, 2011: 45–46).

¹¹ Mais em (JUNIPER, 2003) e (KOREN, 2008).

¹² (KI-DUK, 2003).

pincel embebido em água. Ao terminar a escrita, as primeiras pinceladas já secaram e desapareceram, dando espaço para a escrita recomeçar incessantemente, pois sempre ao chegar à base, a parte de cima já secou e desapareceu. O filme sugeriu um novo método para a fatura do livro em que ao invés de representar o tempo suspenso em suas páginas, buscou-se vive-lo para, com essa experiência, impregná-lo no trabalho realizado. Essa mudança de abordagem levou ao contato com bibliografias relacionadas a práticas culturais tradicionais do Japão, tendo todas como pano de fundo a origem comum no zen-budismo.¹³ Tais atividades possuem a finalidade de alcançar estados interiores semelhantes, se não os mesmos, dos monges zen-budistas. Nesse caso, por meio de práticas de pintura, ikebana, do arco e flecha, da cerâmica e outras manifestações artísticas/culturais, abarcando grande parte das profissões tradicionais do Japão.¹⁴ Nesses trabalhos, a produção em si é vista como consequência e causa do estado interior almejado pelo praticante.¹⁵

No caso do Códice n.4, definiu-se de antemão que as pinceladas seriam sempre iguais, dentro de uma grade, variando apenas a frequência com que cada cor seria aplicada, pois “ao repetir movimentos mecânicos sem pensar permite se concentrar simplesmente em ser sem a distração de precisar fazer decisões, artísticas ou de qualquer tipo” (KOREN, 2008: 35), sendo imprevisível apenas a pintura formada ao final, com sobreposições de cores e pequenas manchas borradas formadas pelo acúmulo de tinta. Ao término das pinturas, o livro foi encadernado intercalando as composições com papel-manteiga, para que a parcial transparência do papel dilatasse temporalmente o manuseio do livro durante sua leitura.

¹³ A maneira como se dá a relação entre o wabi-sabi e o zen-budismo nas produções artísticas japonesas a partir da ideia de a obra refletir o estado interior do artista em (JUNIPER, 2003: 119).

¹⁴ A tradição espiritual nas tradicionais profissões japonesas, conhecidas como *do*, em (WATTS, 1989: 176–177).

¹⁵ A busca de uma experiência interior a partir de uma prática em (HERRIGEL, 2011: 25–26).



Fig. 6 : *Códice n.5* (páginas 44 e 45 de 60) / 2016 / 29,9 x 21,1 (aberto)
Técnica mista (papel-manteiga, papel vegetal, tecido, linha encerada, impressão jato de tinta, grafite)

No *Códice n.5* a transparência do papel-manteiga como recurso para distender a percepção temporal através da leitura é aprofundada ao utilizá-lo em todas as páginas da obra. Seu conteúdo foi formado por fotografias e pequenos textos batidos na máquina de escrever. Nele, amplos espaços deixados sem preenchimento permitem surgir, por meio da parcial transparência do papel, o difuso conteúdo das páginas seguintes. Tanto fotografias quanto os textos são pouco nítidos, ou porque a tinta da máquina estava quase a acabar – em muitos casos sendo apenas percebido o relevo deixado pela letra – ou por conta das fotografias impressas em tinta translúcida. Nas fotos, foram registrados pequenos detalhes do cotidiano, sempre com a ausência de pessoas. Já as pequenas frases, representam sons do cotidiano que costumam passar despercebidos. Em sua leitura todas as páginas possuem igual importância, uma vez que o objetivo não é ver diretamente as fotos, mas sim todo o lento processo de elas surgirem e desvanecerem.



Fig. 7 : Códice n.6 (páginas 12 e 13 de 24) / 2016 / 52,3 x 18,5 (aberto)
Técnica mista (papel de washi, tecido, linha encerada, aquarela, nanquim)

Por um lado, a abordagem da transparência do papel, em gerar composições formadas a partir da sobreposição das páginas, foi mantido no Códice n.6. Por outro, houve a valorização do processo de produção, em que alcançar um estado interior durante sua realização teve reflexos no trabalho final. Em relação à transparência das páginas, o livro é formado por uma longa folha horizontalmente, dobrada em forma de sanfona e costurada na lateral esquerda, criando diversas pequenas páginas. No meio das dobras foram inseridos desenhos inacessíveis ao olhar direto, são vultos que surgem dependendo do manuseio durante a leitura. Como assunto visual, os desenhos podem ser divididos em dois grupos: naturezas mortas e tramas de pontos espalhados uniformemente na superfície da página. Em ambos, busquei me concentrar durante o trabalho para assim me tornar interiormente sereno e atento ao momento em que realizei os desenhos – em outras palavras, me posicionei no momento presente, não “entrando nas divagações dos pensamentos”. No primeiro grupo de desenhos, trabalhei com aquarela na pintura de naturezas mortas de diferentes vasos de plantas. Já no segundo, a trama de pontos constantes e regulares foi feita com nanquim e pena de bambu, mantendo sempre a mesma distância entre eles sem o uso de instrumentos técnicos. Naturalmente, foi impossível se alcançar a completa exatidão. Contudo, as variações tiveram a finalidade de me permitir notá-las e retomar a concentração perdida. O mesmo vale para os desenhos

de observação. Nesse caso, as imprecisões entre o visto e o representado serviram de baliza para saber se estava concentrado neles.

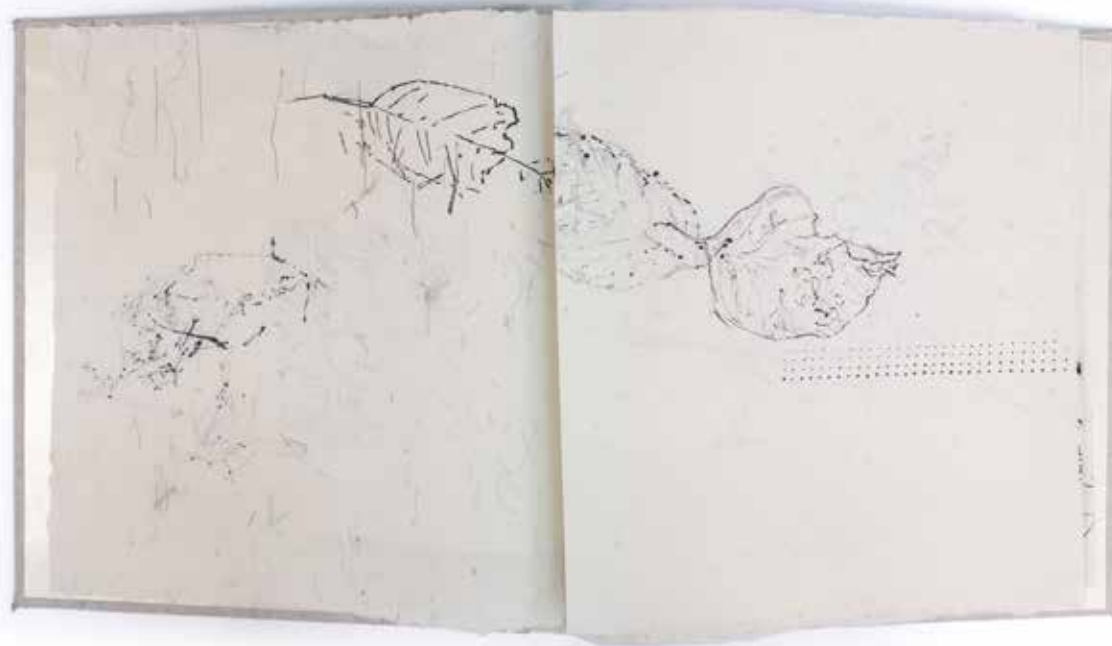


Fig. 8 : *Códice n.7* (páginas 8 e 9 de 34) / 2016 / 47,6 x 25,4 (aberto)

Técnica mista (papel washi, papel pergaminato, tecido, linha encerada, nanquim).

Por fim, o *Códice n.7* concluiu a pesquisa. Semelhante aos *Códice n.4*, *n.5* e em especial ao *n.6*, foi realizado na residência artística *Residência São João – EAV Parque Lage* ocorrida entre os dias 11 e 20 de agosto de 2016 na Fazenda São João em São José do Vale do Rio Preto – RJ, uma fazenda completamente isolada em meio aos morros da serra carioca, sem acesso à internet ou ao telefone. Durante esses dias, me propus a acordar às 6h e realizar sempre o mesmo processo de preparação matinal antes de sair para desenhar. Já notado por Paul Valéry,¹⁶ ao desenhar de observação, os olhos notam minúcias do objeto pousado à frente que

¹⁶ (VALÉRY, 2012: 61–66).

em outro contexto passariam despercebidas. Por esse motivo, após uma breve caminhada pela fazenda, assentava em meio à vegetação para desenhar o entorno. Comigo, apenas uma prancheta, um pano, um vidro de nanquim e um estilete. Antes de efetivamente começar a riscar, em cada dia recolhi um graveto encontrado no chão para afia-lo e utiliza-lo como caneta e, uma vez terminados os desenhos, devolvê-lo à natureza. Do processo cotidiano de, por uma a uma hora e meia, desenhar sozinho em meio a vegetação, resultaram as páginas do Códice n.7, um retrato produzido a partir de uma experiência, ao mesmo tempo que propiciou essa maneira de viver o espaço da fazenda.

O conjunto dos sete códices compôs a pesquisa construída em forma de rede. Como é característico dessa organização, o crescimento indefinido da investigação seguiu assuntos levantados pelo próprio projeto.¹⁷ Nela, toda a malha se estendeu pelo tema tempo suspenso, na qual cada códice representou um nó na rede que explorou o assunto a partir de múltiplas abordagens. Essa organização do projeto propiciou o encontro de novas interpretações, a retomada de assuntos pouco desenvolvidos em outros livros e a recombinação de diferentes ideias levantadas. Como na obra de Proust,¹⁸ o fio desemaranhado a partir de uma sensação levou a temáticas inesperadas e ao ressurgimento de assuntos, vistos por novas perspectivas.

3. Nota do Autor

O presente artigo tem origem na dissertação de mestrado, defendida em 2017 na FAU USP, sob o título “Códice: o tempo em suspensão”. Agradeço ao Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury pela orientação.

¹⁷ Mais sobre a estruturação do conhecimento em forma de rede em (CAUQUELIN, 2005: 59–60).

¹⁸ (PROUST, 2006).

A versão digital do trabalho pode ser acessada no link:
https://www.academia.edu/31566215/Código_O_tempo_em_suspensão

REFERÊNCIAS

- Livro

- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea* : Uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2005.
- DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books*. Nova York, Estados Unidos da América: Granary Books, 2012.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Traduzido por J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2011.
- JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi* : the japanese art of impermanence. Singapura: Tuttle Publishing, 2003.
- KOREN, Leonard. *Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers*. Estados Unidos da América: Imperfect Publishing, 2008, nossa tradução.
- LYONS, Martyn. *Livro* : uma história viva. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- MELOT, Michel. *Livro*,. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte / São Paulo: Autêntica Editora / Edusp, 2010.
- PRIMAVERA, Verão, Outono, Inverno... e Primavera. Kim Ki-Duk. DVD, 103 min. Brasil: California Filmes, 2003.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*, 7 vols. São Paulo: Globo, 2006.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002. 123–140.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Traduzido por Rafael Raffaelli. Santa Catarina: Editora UFSC, 2014.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada* : Da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2o ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- STEINER, George. O silêncio dos livros. Traduzido por André Telles. *Serrote*, São Paulo, n.17, 77–107, julho de 2014.
- ÚLTIMA tempestade, A. Peter Greenaway. DVD, 119 min. Brasil: Lume filmes, 1991.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Traduzido por Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WATTS, Allan. *The way of zen*. Nova York, Estados Unidos da América: Vintage books, 1989.

Gustavo Grazziano

Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2017), foi artista residente na *Residência São João – EAV Parque Lage* (2016) e é bacharel pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2012). Atualmente cursa o programa de pós-graduação em artes visuais da Fundação Armando Alvares Penteado.

ALINHAVANDO PALAVRA E IMAGEM: O LIVRO DE ARTISTA NA OBRA DE EDITH DERDYK

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini
Instituto de Artes - UNESP - prnannini@uol.com.br

RESUMO (CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO, TAMANHO 11)

Este artigo é parte da pesquisa de doutorado *Palavra e Imagem: Possíveis Diálogos no Universo do Livro de Artista*. Como fio condutor dessas reflexões, foi usada a produção de artistas que trabalhem com o suporte Livros de Artista em suas poéticas pessoais, sendo Edith Derdyk uma dessas escolhas. Nesse artigo exploro como ocorre o processo de criação dessa artista no desenvolvimento de sua pesquisa plástica, quais são suas referências visuais, textuais, as materialidades trabalhadas, suportes e possíveis relações entre eles.

PALAVRAS-CHAVE (CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO, TAMANHO 11)

Palavra. Imagem. Livro de Artista.

ABSTRACT OU RESUMEN (ITÁLICO, CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO)

This article is part of the PhD research, which aims to find the possible dialogues between word and image, within Visual Poetry, Arts and Design. As a thread of these reflections, it was searched the production of artists who worked with Artist Book in their personal poetics, and the Brazilian artist Edith Derdyk was one of those choices. In this article I will explore how the process of creation of this artist in the development of her plastic research occurs, what are her visual and textual references, materialities, supports and possible relationships between them.

KEYWORDS OU PALABRAS CLAVE (ITÁLICO, CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO)

Word. Image. Artist book.

1. Palavra e imagem

A relação verbal e visual existe há muito tempo. A imagem é uma das expressões mais antigas do homem, e seria interessante pensar nas pinturas rupestres como narrativas visuais onde os homens transmitiam mensagens. Desenhando, eles se comunicavam, construíam uma narrativa do seu cotidiano, expressando seus medos e desejos. Desde os primórdios da escrita (que hoje conhecemos) palavra e imagem interagem. No Egito, temos os Livros dos Mortos, que eram ilustrados com cenas muito vivas, acompanhando o texto com singular eficácia. Na Idade Média, no início do século XIV, a iconografia bíblica foi reunida em forma de livro, os manuscritos; e o diálogo entre o verbal e o visual começa a se fazer presente com as iluminuras.

Durante o século XX, pode-se constatar um forte diálogo entre as artes visuais e a literatura, ocorrendo a diluição dos limites, provocando a aproximação entre essas linguagens. Nas colagens cubistas, artistas se apropriam de fragmentos de textos e palavras em suas obras, os poetas começaram a se conscientizar da visualidade da escrita e do espaço da página.

Como exemplo dessa integração entre palavra e imagem, têm-se os Livros de Artista, em que antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos. Obras que rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, representando uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes.

No Livro de Artista, os conhecimentos extrapolaram a leitura textual e foram potencializados com imagens e vice-versa. O design gráfico mostrou-se como campo de ação importante no sentido de abrir caminho para outras interações, não apenas da leitura verbal.

Segundo Fabris e Costa, o Livro de Artista constitui uma forma de arte em si, configurando-se como uma “unidade expressiva que veicula uma determinada ideia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza sequencial” (1985: 5).

Para Carrión (2011: 5), um livro é uma sequência de espaços, de momentos. Um livro é uma sequência de espaço-tempo. O Livro de Artista explora sempre as características estruturais do livro, sendo a soma de todas as páginas percebidas em momentos diferentes. As páginas funcionam como espaços ativos para a construção da obra, fazendo parte do processo poético, uma vez que podem gerar significações próprias.

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 no Livro de Artista são recorrentes, podendo ocorrer de várias maneiras.

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. Todo livro é um objeto, mas quando rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte, passam a representar uma nova linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes, extrapolam o conceito livro, pois a “narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica” (Doctors, 1994: 4).

Silveira (2008: 16) 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.

A forma e a configuração do livro são usadas para exprimir as ideias do artista, que exploram o potencial do veículo, testando seus limites, podendo manter página, sequência, texto, ilustração, impressão dos livros tradicionais ou se tornar quase escultóricos. 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, 2008: 23); para o autor, o Livro de Artista pode mesmo designar tanto a obra, como a categoria artística; a concepção e execução podem ser apenas parcialmente executadas pelo artista, com colaboração interdisciplinar. Não necessariamente precisa ser um livro; basta ele ser o referente.

2. Desfolhando Derdyk

O interesse pela obra de Edith Derdyk veio de sua forte relação com a palavra e a imagem, e sua pesquisa dentro do universo do Livro de Artista.

Derdyk produz, cria, risca, rabisca, rascunha, escreve, tece, textualiza e assim nasce uma nova arte, um novo objeto, um novo livro. Artista brasileira contemporânea, com uma obra reconhecida no Brasil e no exterior.

A artista usa o Livro de Artista em suas poéticas há muito tempo, pensando e questionando essa mídia de diversas formas, sempre transitando entre os territórios da arte, da palavra, da música e do design; trabalha a relação verbal e visual explorando diferentes possibilidades de representação, gerando obras representativas com grande valor artístico, estético e cultural.

Durante a pesquisa, foi feito um levantamento de sua produção de Livros de Artista, fazendo relação com sua poética artística, entrelaçando palavra e imagem, pensando nas fronteiras e os transbordamentos entre as linguagens e, observando o diálogo existente nessas obras.

A palavra é sempre muito presente em sua poética, presente como texto, em seu trabalho. Gosta muito do objeto de leitura Livro, por isso, a recorrência desse suporte em suas criações. Seu percurso desenvolve-se a partir de diversas linguagens, como o desenho, a gravura, o Livro de Artista, vídeo, fotografia, instalação, focando a linha, como seu núcleo poético.

Para a artista, o desenho é sempre o ponto de partida e o campo de chegada de suas produções. Afirma que tem uma relação quase biológica com o ato de desenhar. 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, da folha, do tecido, do espaço. Sua obra provoca uma reflexão sobre como entendemos a espacialidade e como o desenho pode ser extrapolado do papel, virando costura, que rasga, suspende e reestrutura o espaço.

Derdyk declara-se uma costureira, tal a importância da linha em sua obra. Tanto que, afirma: “tenho a linha costurada em minhas mãos” (DERDYK, 2010: s/ número). Faz uso da linha bidimensional no desenho, tridimensional na costura e nas instalações onde estica as linhas no ar, finalizando com, a escrita na quarta dimensão, o tempo. Costura artisticamente, como procedimento artístico e estético. Costura pensamentos, coisas, assuntos.

Podemos pensar a linha em sua obra, tanto no desenho pictórico, como na linha escultórica. Para Edith, a natureza da linha é muito ambígua, por um lado é traço,

expressão da matéria do corpo, do sensível, do digital, e por outro lado é conceitual, mental, abstrata.

A ação de rabiscar, desenhar reproduz-se em suas instalações, no momento em que estica as linhas no espaço, realiza uma ação física, mas continua rabiscando, desenhando. As linhas transcendem a questão da figuração, a linha surge como não representacional, indo muito além da figuração. De acordo com a artista, ela nunca sabe a forma final das linhas, que estica no espaço ou dos papéis, que sobrepõe, pois são resultantes de forças, equilíbrio, da relação com a matéria e com o espaço. Para Derdyk (2010)¹, “mais que a representação, me interessa a experiência da ação. E o resultado, que seria o representacional, seria o resultado dessa ação”.

Como o papel não estava abarcando seus registros passou a trabalhar em outras superfícies, para sua pesquisa do desenho. Usando o pano como base de seu trabalho, pesquisou espessuras, recortes, até chegar à costura. Novamente, a ação do desenho de ir e vir, a ação poética e construtiva, no ato de costurar. Pano, tecido, que também é uma trama, cheia de linhas, tem um desenho próprio de acordo com sua textura. Continuando sua exploração de matérias possíveis para entender a linha, encontrou o plástico. A costura da linha sobre este material mole, frágil era sem controle, tornando o percurso do desenho quase autônomo, ele fazia-se em caminhos próprios; a linha e plástico queriam tomar corpo, quase virando um objeto. Nesse caminho, para entender como a linha tem um corpo, também trabalhou com papel de seda, e assim foi descobrindo a característica de cada suporte, suas resistências e vontades.

O papel se rompe, então usa colagens, sobreposições, criando volumes. Derdyk percebe que, o papel deixou de ser suporte, para ser espaço, explorando a delicadeza do papel e a independência da linha. Suas costuras foram criando corpo, aglomeração, acúmulo de linha sobre linha.

Seu desenho, que começou como percurso da linha no papel, passou a fazer o percurso da linha no espaço, surgindo por volta de 1997, suas primeiras instalações;

¹ Vídeo Museu Vivo: Edith Derdyk. Documenta Vídeo Brasil / Sesc TV. Direção: Cacá Vicalvi. Ano de Produção: 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacflM8>. Acesso em: 15 nov. 2013.

quando começou a construir as linhas no espaço com fios, usando seu corpo como o instrumento para desenhar no ar. Para conseguir visualizar o traçado da linha no espaço, desenhava seus projetos e passou a construir maquetes.

A artista tem muita clareza de sua pesquisa, de sua poética, de suas experimentações. Explora a linha no espaço em várias situações e lugares, expandindo ao máximo suas investigações, seja suspendendo matérias, seja construindo espaços no ar.

3. Tábula: alinhavando escrituras

Derdyk sempre utilizou Cadernos para desenhar, escrever suas ideias, realizar registros de pensamentos em diferentes linguagens. Acredita que, sua aproximação com o Livro de Artista surgiu, do convívio com os Cadernos, que eram verdadeiros diários poéticos, além do diálogo com suas próprias experimentações artísticas.

De acordo com Silveira (2008: 112), Cadernos pressupõem registros, de ideias, textos autônomos ou simplesmente sequência de imagens; além de experiências pessoais através do desenho, como o fez Carlos Scliar, em *O caderno de guerra de Carlos Scliar* (1969), ou apresenta o trabalho como um híbrido entre o confessional e a peça de divulgação, como em *CadernosLivros* (1978), de Artur Barrio.

Seu trabalho é marcado pelo desenho, pela linha, por papéis e livros. A artista explora muitas possibilidades, na relação com o objeto livro, evidenciando a natureza dos materiais. O livro como tema plástico e a exploração da plasticidade de seus componentes físicos, como o papel, páginas, linhas, tornou-se um tema constante em sua obra. Pensa o Livro de Artista como uma mídia, suporte poético, abordando e congregando a convivência das diferenças; agrega verbal e visual, procedimentos de construção artesanais e tecnológicos e uma diversidade de conhecimentos, como narrativa, texto autoral, manuscrito, imagem, gravura, reprodução, tipografia.

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).

Em todos os processos criativos da artista, a linha é um elemento que se destaca. Seja a linha do lápis com que risca incessantemente o papel; a de costura, com que vai preenchendo o espaço no qual inscreve novas linhas carregadas de sentido; a gráfica, que percorre as páginas dos seus livros; a tridimensional, que constrói espaços no ar; ou a que surge da sua escrita, no texto. Tecer está na origem de texto (em latim, a palavra texto significa *texo*, *texere*, *textum*), costurando relações entre texto e tessitura, sendo esse mais um desdobramento de seu trabalho.

Essas inquietações levaram-na a estudar a origem da palavra, onde tudo começou. Desde 2009, a artista vem realizando uma pesquisa, que teve como ponto de partida, a leitura de *Bere'shit: a cena da origem* (1993); tradução, que o poeta concreto Haroldo de Campos realizou da *Gênese* e do *Livro de Jó*. Tanto a natureza imagética dos versos bíblicos, quanto a transcrição feita por Campos, impulsionaram seu trabalho.



Figura 1: *Cópia: Dia um*, Edições A., 2010.

Fonte: Disponível em: <<http://www.edithderdyk.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

O Livro de Artista ***Cópia: Dia um*** (2010) é resultado dessas leituras. Derdyk criou imagens, refletindo sobre o primeiro dia da criação. *Dia Um*, projeto sobre a primeira

página da Bíblia, que narra a criação do mundo. A artista vai buscar essa página em todas as línguas possíveis. Dessacralizando o discurso da religião. Investigando o momento inaugural do uso da palavra, na história da humanidade, onde o verbo começa a nomear e distinguir as coisas.

Começou a notar uma arqueologia ao contrário; a sobreposição de textos foi gerando camadas, ilegibilidade, acumulação, camadas temporais, para a palavra chegar até nós. Nesse processo de descoberta, a artista vai desvelando as potências da palavra: “a palavra em seu estado poético abre possibilidades, tem um poder imagético tão potente quanto a imagem. Palavra que tenta decifrar as imagens. Como das palavras, nascem as imagens, como das imagens nascem as palavras” (DERDYK, 2010).

Derdyk aprofundou-se na busca da origem da palavra como poesia, e sua intersecção entre escrita e desenho, linguagem verbal e visual. Em 2011, foi contemplada pelo Centro da Cultura Judaica (São Paulo), para o programa de Residência Artística, onde passou seis semanas em Jerusalém, buscando referências e experiências da palavra. Nessa viagem de pesquisa, teve acesso a manuscritos em museus e bibliotecas, conversou com linguistas e estudiosos, procurando os rastros da palavra criadora pela cidade:

A palavra prometida, a reza, a repetição, a palavra no corpo, a palavra escrita, a palavra originária em todas as religiões monoteístas. Lá eu descobri que a linguagem semítica, a linguagem arcaica, é totalmente poética, mítica e não tem nada a ver com o discurso teológico fechado de hoje (...) que não deixa muito espaço para interpretação (DERDYK, 2013).

Visitou museus da história do livro, onde a palavra estava em diversos suportes: na pedra, palavra em forma de inscrições, incisões na argila (baixo relevo); no rolo (pergaminho) ou na pele contínua (onde a história corre sobre o suporte, gerando experiências com a narrativa circular); em páginas dobradas, até chegar ao *códex*, formato, que é conhecido até hoje (caderno costurado). A escrita oriental é iconográfica, e a palavra se aproxima do significado; enquanto a escrita da cultura

ocidental é fonética, havendo uma dissociação entre o sujeito e o objeto representado. Distanciando desse modo, o significado e o significante.



Figura 2: Notações Coreográficas, 2012.

Fonte: Disponível em: <<http://www.edithderdyk.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

Em 2012, residiu por dois meses na Biblioteca José e Guita Mindlin, do Centro da Cultura Judaica. Durante essa estadia refletiu sobre a palavra e as escrituras sagradas, construindo toda a base conceitual da obra *Tábula*, que surgiu a partir dos experimentos e estudos realizados nessa residência. Desenvolveu e criou a instalação **Notações Coreográficas**, com pilhas de bíblias perfuradas, unidas por metros e metros de fios, tecendo espaços.

Tábula (2012) é um desdobramento de sua leitura do livro *Cena de Origem*, em cuja tradução, Haroldo de Campos baseou-se na escrita originária, direto do aramaico/hebreu arcaico. Gênese é uma das primeiras narrativas arcaicas, em forma de poesia, que trata da mitologia da criação na cultura ocidental; demonstrando, que a palavra em estado poético e imagético nasce desses primeiros relatos da origem do mundo, cuja estrutura da língua é consonantal, distante de nossa experiência de palavra que é calcada na linguagem fonética (sistema de sinais para a representação dos sons).

Tábula remete a placa de argila ou madeira revestida de cera na qual os povos antigos (assírios, sumerianos) faziam inscrições, permitindo que fosse escrita e reescrita, gerando um conjunto de sobrescrições invisíveis. Nesse sentido, pode-se dizer, que Derdyk propõe uma arqueologia ao contrário. *Tábula rasa*, superfície sobre a qual não há ainda nada escrito, como a folha de papel em branco, que receberá as escrituras.

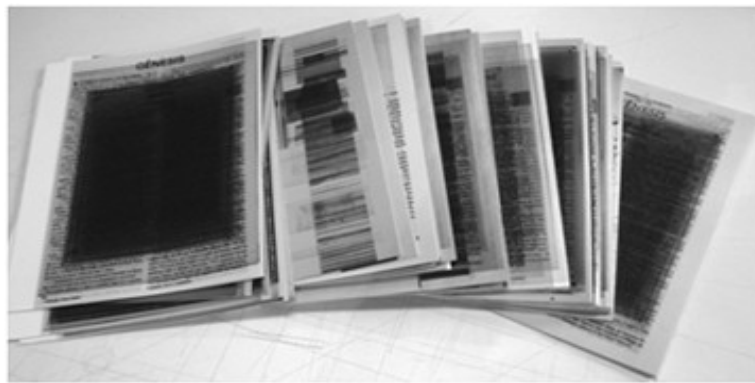


Figura 3: Tábula, 2012. Fonte: Disponível em: <<http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>>. Acesso em: 20 set. 2015.

A artista fotografou a primeira página de diversas bíblias, com origens variadas (diferentes versões, edições, idiomas, formatos, tipologias); realizou sobreposições dessas imagens e textos no computador, fazendo interferências gráficas e visuais. A escrita foi perdendo seu significado semântico, virando uma massa de texto sobre texto, tornando-se imagem. Letras e palavras passam a ser lidas visualmente, e não como texto. Realizou intervenções sobre esses escritos, como buracos, furos, rasgos, escritas e rabiscos, trabalhando a transparência e sobreposições. Fotografou novamente, trabalhou a imagem digitalmente, imprimiu e voltou a interferir com caneta, tinta ou outro material, e formaram-se as páginas do seu Livro de Artista. Gerando, em torno de seiscentas imagens.

Dando continuidade ao seu processo de pesquisa e criação, voltado ao diálogo permanente entre a palavra e a imagem, em 2013, realizou a exposição **Arcada: Dia Dois**, na Galeria Mário Schenberg, onde trabalhou a natureza imagética da poesia: os versos bíblicos e a sintonia entre a origem do verbo e o aparecimento da luz.

Apresentou a instalação *Arcada*, onde um plano de luz era sustentado por linhas pretas, que desenhavam um volume no ar, traçando sobre a luminosidade uma área de escuridão. Expôs também a série *Tábula*, elaborada em sua residência, no Centro da Cultura Judaica. Construiu uma muralha de textos, quase intransponível, com cerca de 120 impressões, um muro das lamentações ilegível. Camadas e camadas de texto, imagens e interferências, formando uma impenetrabilidade quase total. Imagens densas, quase ilegíveis, que geram manchas, texturas, que compõem um espaço, fazendo referência à própria origem da palavra texto, que é tecer, textura. Aqui a artista descreve como foi esse processo:

O projeto nasceu a partir da minha leitura sobre os métodos de tradução de uma língua originária. É a tradução da Gênese, mas o trabalho não tem nada a ver com a bíblia e sim com a instauração da palavra em estado de poesia. Baseada na descrição do poeta Haroldo de Campos da linguagem semítica, da palavra quando nasce como instância poética, eu vi similaridades com o meu trabalho. E a partir daí eu criei a primeira exposição chamada Dia 1, em 2010, na Galeria Virgílio. E agora o meu trabalho está se centrando no segundo dia da criação que tem a ver com a origem da palavra, da luz e da escuridão (Derdyk, 2013).



Figura 4: *Tábula*, 2013.

Fonte: Disponível em: <<http://www.edithderdyk.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

Em meio, a incontáveis sobreposições de escritas bíblicas, uma massa de texto formou-se. Esse acúmulo das imagens gerou uma ilegibilidade, contudo, por entre tanta escuridão, uma ou outra palavra escapava, permitindo uma leitura perdida; o que pode ser relacionado com a questão do claro e escuro, dia e noite, luz e escuridão, “de repente uma palavra aparece como uma fresta de luz, tal como a luz

da instalação. Então acabei criando dois paralelos da construção da escuridão e o que sobra é a luz” (Derdyk, 2013).

Nesse tempo, em contato com a artista, ficou muito claro em seu processo criativo que, sempre revisita-se, percorrendo sua obra com novos olhares, buscando novas significações. Derdyk retoma uma ideia, aprofundando-a, retrabalhando-a, gerando leituras, processos e resultados igualmente novos. Isso ocorreu com sua procura da origem da palavra, onde a artista sai pelo mundo em busca da palavra original, de onde tudo começou, e suas buscas, estudos e pesquisas levaram-na a diversos procedimentos artísticos, um entrelaçando-se no outro, sempre em continuidade. Vejo sua produção como um grande tecido, onde as partes vão sendo, pouco a pouco, entrelaçadas, formando sua tessitura, completando-se e resignificando-se, sempre.

Tábula foi premiado pelo edital ProacSP, resultando em 2015, na impressão do Livro de Artista, gerando mais um desdobramento de sua pesquisa, que começou com a leitura de Gênesis. Em sua transcrição poética, Campos usou um sistema combinatório da linguagem, método de interpretação, criação e recriação, para reinterpretar o momento da criação do mundo e dos homens. Linguagem aberta, possibilitando, que cada leitura realizada mudasse o sentido da escrita. São palavras propulsoras de imagens. A partir disso, Derdyk criou arqueologias da palavra, imagens infinitas. Começou a fazer estudos sobre que imagens essas palavras passavam, criando cerca de cem imagens resultantes de múltiplas sobreposições de textos extraídos da primeira página de bíblias diferentes. Imagens, que tornaram os textos quase ilegíveis, problematizando a relação entre o texto originário, escrito em aramaico e o texto fonético ocidental.

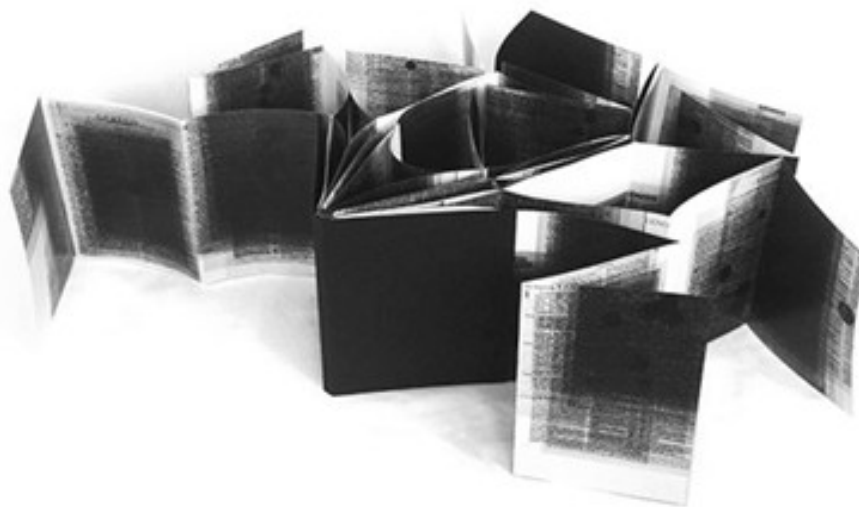


Figura 5: Tábula, 2015. Fonte: Disponível em: < <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista>>. Acesso em: 20 set. 2015.

Esse Livro permite caminhos não lineares a cada olhar. Foi desenvolvido com páginas dobradas, possibilitando uma leitura combinatória, gerando um processo infinito de fruição. A artista, sempre, pensa o leitor como coautor de sua obra ao reconstruir narrativas, na medida em que, folheia os livros de formas múltiplas. O fruidor pode realizar mais de uma interpretação, entre tantas, que houver ao longo dos séculos sobre esse texto originário. *Tábula* foi elaborado a partir de montagens combinatórias, onde cada exemplar seria uma obra única, já que as impressões de suas páginas foram montadas aleatoriamente, sem ordem específica, possibilitando acasos e significados aleatórios.

4. Considerações

Ao investigar as produções de Livro de Artista de Derdyk, foi possível estabelecer relações entre palavra e imagem. Em sua obra, destaca-se a importância visual do espaço branco da página, onde figura e fundo estão em constante diálogo.

O respiro, a pausa, o silêncio, o branco do papel como espaço compositivo, conceitos importantes na Poesia Concreta. “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal” (Campos; Pignatari; Campos, 2006: 215).

Palavra e imagem recebem um tratamento diferenciado dentro do espaço da página, onde poeta e artistas brincam com os elementos sígnicos e visuais, explorando a relação entre eles e entre o espaço que os circunda. Ocorre a valorização do suporte como componente sígnico.

Derdyk pesquisa a materialidade do livro de forma poética, sendo este um elemento poético, não mais suporte da obra, mas a obra em si. O elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras, e essas relações são recorrentes em suas experimentações. As palavras adquirem o valor de signos visuais, pensadas como imagens. Sobreposições e justaposições de palavras formam massas gráficas, perdendo seu valor semântico, e a pausa visual adquire importância.

Outro aspecto que se destaca em suas obras é o constante experimentalismo em suas investigações, iniciativas estéticas que rompem mais radicalmente com os padrões estabelecidos. O percurso do experimentalismo entrecruza-se com o da visualidade. Experimentalismo de materiais, formas, suportes, ideias.

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, “além de registros sensíveis do livro que se apresentam como possibilidades a serem experimentadas artisticamente no processo criativo” (Neves, 2013: 65). É construído, deliberadamente, a partir de um suporte preexistente (*códex*), que o artista enaltece ou critica.

Nos Livros de Artista, palavras, imagens e signos transformam-se em organismos plásticos, que se movem ao longo das páginas. Ao folhear uma obra poética, cria-se um fluxo espaço-temporal, uma sequência variável, cinética: no deslocamento através das páginas, o olhar e o tato unem-se aos outros sentidos do fruidor.

Para ler um Livro de Artista é preciso usar todos os sentidos, explorar de todas as maneiras esse nova forma de expressão. Nos Livros de Artista criados por Derdyk, somos convidados a tocar, folhear, usando todos os sentidos para isso. A artista estimula essa manipulação em livros que permitem diferentes desdobramentos, possibilitando que cada leitor construa sua própria narrativa visual.

Percebo nesse estudo, que palavra e imagem compartilham um mesmo campo de investigação, como signos. Convencionou-se pensar na palavra desenvolvendo-se no tempo, já a imagem, a pintura, aparece no espaço. Com as mudanças e quebras de paradigmas, que ocorreram a partir do século XX, onde poetas usaram da imagem em seus poemas e artistas passaram a integrar a palavra em suas obras, palavra e imagem dialogam em harmonia, não mais como elementos em campos opostos. A Poesia Concreta deu à palavra o caráter da espacialização e da materialidade, que prontamente foram usados nas construções dos Livros de Artista. E a imagem, que se utiliza das narrativas, apropria-se do tempo e do espaço, sendo possível estabelecer uma relação dialógica entre palavra e imagem.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- 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.
- DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.
- DERDYK, Edith. *Das trevas à luz da palavra*. Revista ARTE!Brasileiros, 2013. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2013/02/das-trevas-a-luz-da-palavra/?fb_action_ids=4741655216975&fb_action_types=og.likes#.VGgIGvnF_aY>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- Vídeo Museu Vivo: Edith Derdyk. Documenta Vídeo Brasil / Sesc TV. Direção: Cacá Vicalvi. Ano de Produção: 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacfIM8>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini

Doutora em Artes (2016) e Mestre em Artes Visuais (2007) pelo Instituto de Artes da UNESP. Professora de artes do ensino médio no Colégio São Domingos e da Escola Projeto Vida. Arte-educadora, pesquisadora e artista visual, desenvolvendo uma poética própria em busca da expressividade artística. Faz parte do grupo de pesquisa Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade, sob orientação do prof. Dr. Omar Khouri (UNESP).

MATÉRIA, GESTO, PRÉ-TEXTO, TEXTO: A PALAVRA ESCRITA NA OBRA DE ELIDA TESSLER

Leila de Souza Teixeira
Instituto de Artes da UNB – leila.de.souza.teixeira@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisará aproximações e afastamentos da obra da artista visual Elida Tessler com a de alguns artistas que utilizam inscrições gráficas em seus trabalhos. Pretende-se realizar brevíssima amostragem de diferentes tratamentos da palavra-imagem na produção artística contemporânea, e, sobretudo, esboçar o caminho que Elida Tessler percorre pelo território da palavra, em direção ao que essa pode construir enquanto portadora de significados em termos semânticos. Além de escritos dos artistas, e de críticos sobre as obras desses, serão utilizados estudos de Michel Foucault e W. J. T. Mitchell a respeito da heterogeneidade das representações visuais/verbais, bem como de Julie Pires sobre formas de inscrição no processo criativo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Elida Tessler. Palavra-imagem. Campo Semântico. Criação. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The present article will analyze the way Elida Tessler's work approximates or distances itself from the works of some artists who used graphic inscriptions in their works. We intend to conduct a short sampling of different treatments received by the word-image in the contemporary artistic production, and, especially, to outline the path Elida Tessler crosses through the territory of the word, towards what it can construct while bearer of meanings in semantic terms. Besides the writing of these artists – and the ones of critics of their works –, we will use studies from Michel Foucault and W. J. T. Mitchell, regarding the heterogeneity of the visual/verbal representations, as well as from Julie Pires, about forms of inscription in the contemporary creative process.

KEYWORDS

Elida Tessler. Word-image. Semantic Field. Creation. Contemporary Art.

1. Introdução

Em *Isto não é um cachimbo*, texto publicado em 1973¹, Michel Foucault (1988, p. 39) afirma crer que a separação entre representação visual, que implica a semelhança, e referência linguística, que a exclui, foi um princípio que reinou sobre a pintura ocidental, do século XV até o século XX. Para Foucault, nesse período, fazia-se ver pela semelhança, falava-se por meio da diferença, de modo que os dois sistemas não podiam se cruzar ou fundir, havendo sempre uma subordinação entre o signo

¹ A tradução brasileira utilizada no presente artigo data de 1988.

verbal e a representação visual:

(...) ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). O essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma (FOUCAULT, 1988, p. 39).

A partir da década de 1960, a linguagem e a escrita tornam-se questionamento para diversos teóricos além de Michel Foucault. Dentre tantos, pode-se citar Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Maurice Merleau-Ponty. Contemporaneamente, vários artistas passam a se preocupar, de forma sistemática, em experimentar e compreender o papel da linguagem e o seu significado no contexto da visualidade (TESSLER, 2011, p. 10).

Julie Pires (2010, p. 54), no artigo “Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna”, lembra que, dentro da chamada arte conceitual, artistas como Dan Graham (1942), Joseph Kosuth (1945), Lawrence Weiner (1942), “apresentavam-se por meio de registros textuais, manuscritos, datilografados e impressos, que faziam da palavra escrita materialização da linguagem e veículo de ideias do artista em seu exercício conceitual”.

Na opinião de Elida Tessler, Joseph Kosuth é um dos primeiros, e mais insistentes, a convocarem a refletir sobre a relação palavra-imagem, criando matéria para o espírito investigativo de outros artistas (TESSLER, 2011, p. 10).

Apesar de declarar a influência de Kosuth sobre seu processo criativo, a artista brasileira não parece utilizar, em seus trabalhos, a palavra-escrita como prática conceitual. Suas obras aproximam-se mais daquelas em que palavras e letras surgem “numa explosão de significados, em que gesto, forma e projeto revelam um modo de inscrição, que origina e encerra a própria obra” (PIRES, 2010, p. 54).



Figura 1: Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965, cadeira (82 x 37.8 x 53 cm), fotografias da cadeira (91.5 x 61.1 cm) e do verbete “cadeira” no dicionário (61 x 76.2 cm). Fonte: Disponível em <https://www.moma.org/learn/moma_learning>. Acesso em: 28 mai. 2017.

Na companhia de artistas como Robert Smithson (1938-1973) e Mira Schendel (1919-1988), Elida Tessler (1961) interessa-se por “evocar a palavra como matéria, a palavra como gesto” (TESSLER, 2011, p. 11). E, nessa evocação, Elida Tessler parece não abdicar da potencialidade semântica que cada vocábulo consegue oferecer.

2. Palavra como matéria

Em diversos de seus trabalhos, Elida Tessler “decompõe obras literárias (...). Estilhaça livros, rompe elos, fica só com palavras” (SCHÜLER, 2003, p. 45). Muitas de suas obras são compostas por “nomes próprios, verbos, advérbios, substantivos comuns, adjetivos, pinçados a cada vez que aparecem em diferentes livros, e impressos em objetos banais do cotidiano” (FERREIRA, 2013, p. 21).

Em outras de suas obras, a palavra escrita não advém diretamente de sua retirada de textos literários. Porém, extraídas da literatura ou não, as palavras, para a artista brasileira, não se restringem a ser legenda, fugindo da subordinação mencionada por Foucault no trecho antes citado. Pelo contrário, expõem-se apresentando suas potências imagéticas. Sobre a materialidade das palavras, a artista brasileira afirma

que as palavras são coisas, e as coisas são palavras. Depois, questiona “por que dissociá-las?” (TESSLER, 2015, p. 281).

Entretanto, quando Elida Tessler afirma “o que me interessa mesmo é evocar a palavra como matéria” (TESSLER, 2011, p. 11), não parece proferir tal sentença em idêntica acepção que o faz Robert Smithson, em cuja produção a palavra é considerada como matéria pura, e, para quem, segundo o próprio artista visual, interessa a “linguagem como entidade material, como algo não envolvido em valores de ideiação” (SMITHSON apud PIRES, 2010, p. 55).

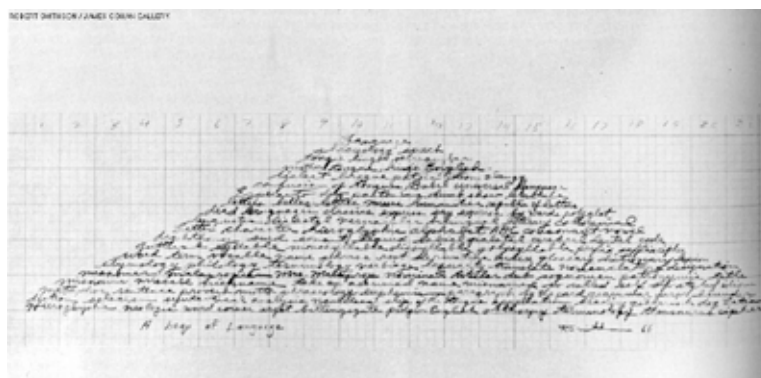


Figura 2: Robert Smithson, *Heap of Language*, 1966, desenho a lápis, 16,5 x 55,9 cm. Museu Overholland, Niewersluis. Fonte: Disponível em <<https://www.robertsmithson.com/drawings/draw.htm>>. Acesso em: 28 mai. 2017.

Para Smithson, “palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio” (SMITHSON apud PIRES, 2010, p. 56). Na obra *A Heap of Language* (1966), o artista apresenta um monte aterrado e construído de material da linguagem: palavras como pedras, letras como grãos de terra, em acúmulo e movimentação da natureza (PIRES, 2010, p. 55).

No amontoado de linguagem de Smithson, a semântica é limitada pela posição de comando das três palavras que ocupam os vértices de sua estrutura triangular – a palavra “Linguagem” (com maiúscula) no ápice, a palavra “Hieroglífico” (também com maiúscula) na base esquerda e a palavra “cifra” na base direita. Uma equação

que é melhor elaborada na linha 11 e central dessa pirâmide: “Letra caractere hieroglífico alfabeto ABC consoante vogal” (SIEBURTH, 1999). Na obra, Smithson amontoa a linguagem para que ela seja olhada, constrói a pirâmide para que o objeto geométrico seja lido.

No trabalho de Elida Tessler, embora “as palavras sejam percebidas a partir de suas qualidades materiais, como densidade, espessura, sonoridade, testadas em diferentes carnalidades” (FARIAS, 2013, p. 68), a artista interessa-se pelo modo como esses atributos repercutem em seus significados.



Figura 3: Elida Tessler, *Homem sem qualidades caça palavras*, 2007, 134 telas (130 x 90 cm cada) e 4 livros em 2 estojos (37 x 12,5 x 22 cm cada estojo). Fonte: Disponível em <http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm>. Acesso em: 28 mai. 2017.

Em texto a respeito de *O homem sem qualidades caça palavras* (2007), exposição de Elida Tessler, Agnaldo Farias (2013) aborda as camadas de significados que essas palavras, embaralhadas em um jogo na parede da galeria, podem portar:

Palavras e coisas estão enredadas de tal modo que mesmo quando se trata de um simples “caça-palavras”, (...), um jogo cuja lógica aparentemente consiste apenas em pescar de uma tessitura quadrilátera, os pequenos e lineares fragmentos que pertencem a outra lógica, verbal, substância da linguagem e da comunicação, pois mesmo aí, dizia eu, não há como, surpreendida a palavra, sopesá-la por um momento, auscultá-la, como a conferir que aquele desenho é mais do que um acontecimento plástico, que há algo palpitante submerso em seu interior (FARIAS, 2013, p. 68).



Figura 4: Elida Tessler, *Homem sem qualidades caça palavras*, 2007, pormenor. Fonte: Disponível em <http://www.elidatessler.com.br/pag_nova_obras.htm>. Acesso em: 28 mai. 2017.

A obra é constituída por cento e trinta e quatro telas, que imitam a diagramação do jogo caça-palavras, e nas quais Elida Tessler misturou quarenta adjetivos por tela, todos retirados do romance *O homem sem qualidades*² (1930), de Robert Musil. Nesse jogo exposto na parede da galeria ou do museu, as palavras flutuam “à deriva até que alguém as resgate, alguém que traga de volta os adjetivos”, os vocábulos redentores, pois capazes de devolverem a diversidade do mundo (FARIAS, 2013, p. 68). Quando o espectador/leitor encontra o signo escondido pela artista, a palavra oferece-se, munida de toda sua amplitude imagética e semântica.

Assim, em *O homem sem qualidades caça palavras*, como nas demais obras de Elida Tessler, a relação palavra-imagem não se dá na esfera, estritamente, corpórea do signo verbal, e a artista visual parece insinuar que não existe palavra sem as coisas que ela leva à trela; objeto, sentimento ou qualidade, à qual ela alude (FARIAS, 2013, p. 68).

² Durante a leitura, Elida Tessler ponderou: “o homem sem qualidades é um homem sem adjetivos. Vou ler o livro e tirar de seu texto todos os adjetivos, assim será o homem sem qualidades, mesmo” (TESSLER apud NEVES, 2011, p. 40).

3. A palavra como gesto

Antes do texto e do discurso, há o gesto.

Em *Objetos Gráficos* (1967), Mira Schendel rasura inscrições sobre a superfície transparente e finíssima de folhas de papel-arroz. O papel de arroz é prensado entre grandes chapas de acrílico, depois suspensas por fios no teto, afastadas da parede, podendo ser vistas pelos dois lados. Para Julie Pires (2010, pp. 56-57), a série, composta por desenhos, escritas e ‘pré-escritas’, constitui vigorosa caligrafia íntima, na qual indecifráveis discursos interpenetram-se em um turbilhão frenético de sonoras inscrições.

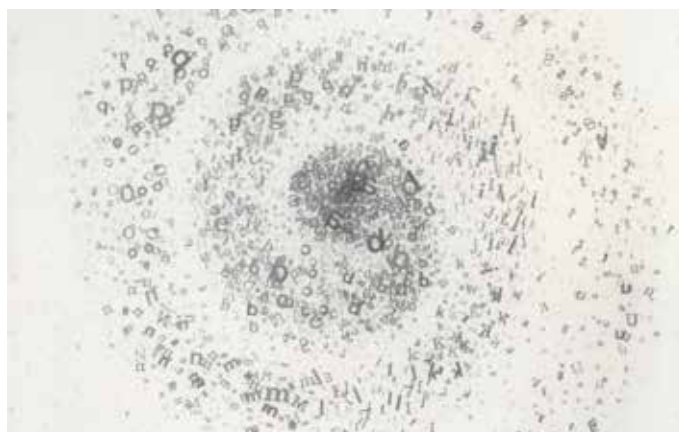


Figura 5: Mira Schendel, *Objetos gráficos*, 1967, óleo sobre papel-arroz. Fonte: Disponível em <<https://www.moma.org/artists/7961?locale=en>>. Acesso em: 28 mai. 2017.

A respeito do caráter de pré-texto da palavra escrita na obra de Mira Schendel, Vilém Flusser (1996, p. 265) pondera que “os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto”. Depois, destaca a preocupação com a fenomenologia do discurso nas inscrições da artista. Para o filósofo, tais inscrições constituem uma fenomenologia da língua, aquilo que o idioma é antes que fale, e não se prestam a representar algo, pois quando já se formou palavra, já se perdeu o esplendor da origem.

Segundo a própria artista, seus trabalhos são uma tentativa de surpreender o discurso no momento da sua origem, de captar a passagem da vivência imediata,

com toda a sua força empírica, para o simbólico, com sua memorabilidade e relativa eternidade (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1996, p. 256). Para Mira Schendel, a escrita é gesto e movimento (PIRES, 2010, p. 57). Sua obra pretende apreender o gesto inaugural de toda linguagem, seja ela verbal ou plástica; e como o gesto é anterior a todo discurso e a toda forma, sua via de acesso ao gesto não poderia ser a estrutura linguística do pensamento (VALLE; GONDAR, 2014, p. 653).

Modalidade de pré-texto diversa da de *Objetos gráficos* está presente em *Você me dá sua palavra?* (2004-work in progress) de Elida Tessler. Na obra iniciada em novembro de 2004, a artista oferece um prendedor de roupa de madeira, uma caneta e a pergunta “você me dá sua palavra?”. O convite já foi realizado mais de cinco mil vezes pela artista a cada encontro com pessoas no qual se estabeleça uma mínima conversa (MOREIRA, 2013, p. 65), nas mais comuns e diversas situações do dia-a-dia (TESSLER, 2012, pp. 201-202).



Figura 6: Elida Tessler, *Você me dá sua palavra?*, 2004-work in progress, varais, prendedores de roupa de madeira com palavras manuscritas, dimensões variáveis. Fonte: Disponível em <http://www.bolsadearte.com.br/site/imagesdin/167_ET.jpg>. Acesso em: 28 mai. 2017.

Nesse trabalho, as palavras caligrafadas na língua materna dos interlocutores são facilmente identificadas como verbetes contidos no dicionário, por quem domine o idioma no qual foram escritas. A pré-textualidade, diferentemente da contida nas

inscrições de Mira Schendel, não se refere ao momento anterior à palavra, mas, sim, reside na não-estagnação do discurso.

A cada apresentação da obra, as palavras-predadores mudam de lugar e se conectam entre elas de maneiras diferentes, estabelecendo combinações vocabulares aleatórias, rumo a um infinito de possibilidades de leituras. Para Elida Tessler (2012, p. 201), o fio do varal é a linha onde o poema anônimo inscreve-se. Sobre o caráter de pré-texto da obra, manifesta-se: “tudo é pulsante, como palavras de um texto que ainda não está escrito. De alguma forma, desde a primeira palavra escrita, tudo está conectado. Todas as palavras mudam de sentido a cada vez que outra é acrescida” (TESSLER, 2012, p. 205). A artista brasileira entende que *Você me dá sua palavra?* abriga o que ela chama de “babelismo”, referindo-se à narrativa do Antigo Testamento:

Babel, este é o nome da torre que tem sua construção interrompida, como uma fala inacabada, segundo o texto bíblico de Gênesis, quando Yahwé declara a impossibilidade de ter um nome próprio (Shem). Mas alguma coisa se passa entre a palavra e a escritura. O texto, de fato, ainda não está escrito. (TESSLER, 2012, p. 206).

O texto não está escrito, mas a palavra já se encontra presente e munida de possíveis significados. Jailton Moreira (2013, p. 65) lembra que, nesse *work in progress ad infinitum*, o pedido não é por uma palavra qualquer, mas pela “sua” palavra. Segundo Elida Tessler (TESSLER, 2012, p. 202), o realce no pronome “sua” reforça o caráter íntimo da solicitação. À artista, interessa a palavra que vem do âmago do interlocutor, que pode gerar um discurso próprio, aquela que pode identificar o sujeito, fazendo-o reconhecer em si um atributo ou um ideal. Uma palavra entre tantas possíveis, mas com a potência de representar a essência de quem a escreve.

Entre a pergunta e a resposta, estabelece-se uma relação de confiança que une quem escreve à destinatária da palavra. Dessa maneira, em *Você me dá a sua palavra?*, a palavra surge como gesto de alteridade: doa-se o tempo, necessário

para decidir sobre qual palavra e para, depois, escrevê-la no prendedor de roupas; colabora-se com o desenvolvimento coletivo do projeto.

Como em outras obras, nas quais Elida Tessler conta com a participação de pessoas convidadas³, “o que salta aos olhos é uma vontade imensa de troca (...) um sem fim de gestos que, pode-se dizer, reafirmam a frase: eu estou aqui, no momento presente” (VERAS; MOTTA, 2015). E a escrita, generosamente oferecida, “coloca o mundo da linguagem em circulação” (TESSLER, 2012, p. 206).

4. Considerações finais

Em seus estudos sobre as interações entre imagens e textos, W. J. T. Mitchell (1994, p. 5) afirma que não existe arte puramente visual ou puramente verbal, embora o utópico impulso de pureza seja um dos gestos centrais do modernismo⁴. Segundo o professor de Inglês e de História da Arte da Universidade de Chicago, autor de *Iconology* (1986) e *Picture Theory* (op. cit.), todas as mídias são mídias mistas, e todas as representações são heterogêneas.

No mesmo sentido, caminha a poética de Elida Tessler. Para a artista, a arte visual é uma linguagem entre tantas outras, e é indispensável ter-se a aptidão de perceber a ambiguidade das imagens, e de se realimentar com a potência das expressões gráficas (TESSLER, 2015, p. 281), pois “quando a relação palavra-imagem assume sua potencia medular, é capaz de criar outros horizontes prováveis para a arte” (TESSLER, 2011, p. 10).

Junto com diversos artistas que investigam as potencialidades visuais dos elementos da linguagem, Elida Tessler sonda os deslocamentos da palavra escrita entre diferentes formas de criação artística, explora as potências corpóreas e gestuais dos signos verbais.

³ Em *Doador* (1999), Elida Tessler expõe objetos que contêm o sufixo “dor” em seus nomes, doados à artista por conhecidos e amigos. Em *365* (2015), a artista convida pessoas a lhe enviarem, pelo correio, cartas já publicadas por artistas e escritores; depois, reúne todas as cartas recebidas via postal em uma estrutura de madeira formada por nichos que correspondem aos trezentos e sessenta e cinco dias do ano.

⁴ E, para Foucault (1988), conforme antes citado, tal “impulso de pureza” não se restringe ao modernismo, tendo origem já na pintura ocidental do século XV.

Em trabalhos como *O homem sem qualidades caça palavras* e *Você me dá sua palavra?*, os vocábulos abrem-se em possibilidades imagéticas, sem se desfazerem de suas capacidades semânticas. Assim, exposta por Elida Tessler ao espectador/leitor, a palavra-imagem alude a objeto, indica sentimento, representa essência, identifica o sujeito, qualifica o mundo, carrega memória.

REFERÊNCIAS

- FARIAS, Agnaldo. Tecer, por Tessler. In: FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. p. 68.
- FERREIRA, Glória. O tempo *rouge*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. pp. 21-43.
- FLUSSER, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca d'Água, 1996. pp. 264-265.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MOREIRA, Jailton. Uma cor, muitas palavras, certos lugares e mais 25 anos. In: FERREIRA, Glória (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. pp. 63-67.
- NEVES, Galciane. O que estava escrito seria... *Tessituras & Criação*, n. 1, pp. 33-45, maio 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- PIRES, Julie. Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 21, pp. 53-63, dezembro 2010. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Julie_Pires.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.
- SCHÜLER, Donaldo. Palavras mudas aspiram a fala: o tempo na arte de Elida Tessler. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes (catálogo de exposição)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003, p. 45.
- SIEBURTH, Richard. *A heap of language: Robert Smithson and American Hieroglyphic*. 1999. Disponível em: <<https://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- TESSLER, Elida. Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte. *Revista Poiésis*, n. 18, pp. 9-14, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis18>>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- _____. *Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista*. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 27, n. 53, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/view/35859>>. Acesso em: 30 mai. 2017.
- _____. Entrevista concedida à Revista Museologia & Interdisciplinaridade. Brasília. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV, n. 8, pp. 279-286, dezembro 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

VALLE, Ana Maria do; GONDAR, Jô. A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin. *Fractal*, Rev. Psicol. v. 26, pp. 645-658, 2014. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1324/1018>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

VERAS, Eduardo; MOTTA, Gabriela. Palavra dada, palavra escrita. In: 365: Elida Tessler (catálogo de exposição). Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, 2015.

Leila de Souza Teixeira

Mestranda em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UNB), sob orientação do Prof. Dr. Biagio D'Angelo. Bolsista da CAPES, pesquisa, a partir das obras da artista visual brasileira Elida Tessler, as imbricações entre artes visuais e literatura. Escritora, com livros individual e coletivos, possui cinco anos de experiência ministrando oficinas de criação literária.

A ESCRITURA EM CY TWOMBLY

Priscila Christmann Lorusso de Lima
PGEHA USP - prilorusso@yahoo.com.br

RESUMO

Buscamos investigar os caminhos percorridos por Twombly até a constituição de uma proto caligrafia que tornou-se sua marca. A escritura em Twombly é abordada com ênfase nos conceitos bartheanos, embora não deixemos de considerar a importante relação estabelecida com a semântica das palavras. Procuramos justamente evidenciar as relações ambíguas de acaso/controlado e sentido/não sentido presentes em sua obra enigmática.

PALAVRAS-CHAVE

Twombly. Escritura. Expressionismo Abstrato. Grafite.

ABSTRACT

We aimed to investigate the paths followed by Twombly up to the formation of a proto-calligraphy that has become his brand. The scripture in Twombly is tackled with an emphasis on Barthean concepts, although we have not neglected the important connection with the words' semantics. We sought precisely to demonstrate the ambiguous connections between randomness and control, sense and nonsense present in his enigmatic work.

KEYWORDS

Twombly. Scripture. Abstract Expressionism. Graphite.

O século XX foi marcado pela lógica de inovação das linguagens artísticas e pela experimentação formal que aniquilaram a ideia tradicional de arte. O período que se seguiu ao projeto utópico revolucionário modernista foi o da abertura do campo dos possíveis, como afirma Andreas Huyssen (1991). Se o alto modernismo foi fundado numa série de exclusões, agora as distinções entre os movimentos artísticos deixaram de fazer sentido, liberando os artistas ao desenvolvimento de obras cada vez mais plurais.

O desmoronamento da visão dialética entre arte e cotidiano é a questão central do pós-modernismo para Huyssen. O primado da inovação e da grande arte havia dado lugar à tensa coexistência entre tradição e inovação, cultura de massas e grande arte. Em vez da oposição categórica modernista entre abstração e representação, alta cultura e cultura popular, arte e antiarte, se afirmam novas configurações que rompem fronteiras e relativizam o que fora reprimido pelo discurso modernista.

A exemplo disso, observa-se a singularidade com que artistas como Cy Twombly, Rauschenberg e Jasper Johns se relacionaram com a tradição da vanguarda norte-americana: não mais engessados por paradigmas de escolas ou movimentos, mas, antes, “saqueando seu vocabulário e suplementando-o com imagens e temas escolhidos aleatoriamente nas culturas pré-modernas e não-modernas bem como na cultura de massas contemporânea” (HUYSSSEN, 1991: 43).

Em Twombly, há a ambivalência de elementos imemoriais e seu característico traço desajeitado “como o de criança”. Noções da alta cultura são evocadas por palavras como *Arcadia*, ou *Olympia*, porém são escritas de forma tosca e justapostas a figurações de órgãos sexuais que remetem às inscrições abjetas do *bas-fond* dos mictórios e terrenos baldios da Nova Iorque da década de 1970. Cy funde o gesto lírico do expressionismo abstrato com traços secos, racionalizados e repletos de arbítrio. Obrando em cruzamentos, propondo “narrativas enviesadas”, como caracteriza Canton (2014: 15).

A narrativa enviesada de Cy Twombly inclui imagens, palavras, sistemas de contagem, geometria, signos ideográficos, citações poéticas e pintura gestual. Em Twombly, “tudo pede para ser entendido em conjunto” (VARNEDOE, 1995: 10). Olhando para sua trajetória, percebemos experiências contrastantes na formação do artista. A primeira escola de arte formal que Cy frequentou foi a Escola do Museu de Belas Artes de Boston. Esta escola adotava um viés afim à estética alemã e foi a semente para a pintura expressionista que floresceu em Boston no final de 1940. Depois de dois anos, Twombly mergulharia em um universo completamente diferente. Já em Nova Iorque, frequentando o *Art Students League*, ele entraria em contato com a pintura não objetiva de artistas como Pollock, Rothko, Motherwell e Franz Kline. Mas o que, verdadeiramente, afetou a obra de Twombly foi a sua curta, porém intensa, estadia no *Black Mountain College*¹ - mais especificamente seu contato com as ideias de Charles Olson, reitor da instituição. Para Varnedoe (1995:

¹Fundado em 1933 – mesmo ano do fechamento da Bauhaus pelos nazistas –, esta instituição procurou dar continuidade à experiência interdisciplinar na abordagem da arte iniciada na Alemanha. O encontro de destacados professores oriundos da Bauhaus com artistas norte-americanos, como John Cage e Merce Cunningham, faria do *Black Mountain* o foco das inovações artísticas dessa época.

55), Twombly estabeleceu um projeto pessoal um tanto contrário à época, ou seja, não voltado a um “existencialismo imediato”, mas sim a uma “poética de tempo agregado”. A chave para entender a relação de Twombly com a vanguarda e esse interesse, aparentemente tardio, pela arte primitiva está em seu envolvimento com a concepção alternativa de humanismo proposta por Olson.

O conceito de “Novo Humanismo”, desenvolvido no início da década de 1950 pelo poeta, propõe, com uma abordagem holística², o questionamento das dicotomias centrais do “Velho Humanismo” – corpo e mente, espiritualidade e ciência, indivíduo e sociedade. Para o poeta os “glifos” ou ranhuras de Twombly eram exemplos de signos que levavam a uma percepção imediata e direta, algo próximo aos hieróglifos maias. Tais marcas remetem a uma sinalização primal imbuída de “poder de experiência” (OLSON apud HOEYNCK, s/d).

Charles Olson compunha, ao lado de Robert Duncan e Robert Creeley, o grupo dos poetas da geração *Beat*³ da Carolina do Norte. Seu ensaio inspirou a famosa e influente antologia de jovens poetas intitulada *Nova Poesia Americana 1945 - 1960* (que se tornou sinônimo de poesia do movimento *beat*)⁴. Uma das poesias selecionadas por Donald Allen para integrar a citada antologia foi *A canção do guarda da fronteira*, de Robert Duncan. Duncan, poeta e professor no *Black Mountain*, buscava imagens “ousadas e caligráficas”⁵ para justapor ao seu poema. Rauschenberg lhe indicou Twombly, que pintou sobre dois grandes blocos de linóleo. O corte da placa foi feito por Nicola Cernovich. A imagem final [Fig. 1] desse

²Segundo a ex-estudante do *Black Mountain*, Du Plessis Gray (apud Jacobus, 2016), a abordagem eclética do ensino de Olson poderia conter, no breve espaço de tempo de um curso de verão, fragmentos da história sumeriana, a teoria da arte japonesa de Fenollosa, o *Princípio da Indeterminação* de Heisenberg, passagens do *Estudo da Literatura Clássica Americana* de Lawrence, livros sobre a pintura africana em rochas de Leo Frobenius, *Descrições da Grécia* de Pausânias e *Guia para Kultur* de Ezra Pound.

³Tradicionalmente, os estudos da literatura *beat* citam estritamente os trabalhos de Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac e, mais recentemente, os *beats* de Nova Iorque. No entanto, a antologia de Donald Allen *Nova Poesia Americana 1945-1960* considera os *beats*, os poetas do *Black Mountain*, a Escola de Nova Iorque e o São Francisco Renaissance como parte do mesmo movimento.

⁴A *Nova Poesia Americana 1945-1960* foi editada por Allen Ginsberg e publicada em 1960, incluindo um grande número de poemas inéditos escritos no *Black Mountain* no final dos anos 1950. A antologia estabeleceu um legado, divulgando os poetas *Black Mountain* em todo o mundo.

⁵Segundo a nota escrita por Nicola Cernovich, presente no poema impresso. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2011646009/> Acesso em: 06 jul 2016.

trabalho colaborativo foi impressa ao lado do poema de Duncan e publicada pela gráfica do *Black Mountain* em 1952. A poesia traz uma alegoria sobre os limites da racionalidade. Um guarda mantém sob vigilância uma dada fronteira para evitar invasões bárbaras. Há um leão. O outro guarda da fronteira foge. O guarda que permanece canta uma canção e declara que ele é o poeta. O leão é o poema. A fronteira é a linha de demarcação do sentido. “O guarda já não protege a fronteira da racionalidade. Em vez disso, a fronteira se torna uma linha nua da forma aberta da poesia” (VARNER, 2012: 269). Pode-se concluir que aquilo que os guardiões do sentido tanto temiam acabou se tornando verdade.



Figura 1 - Twombly, Robert Duncan e Nicholas Cernovitch. *A canção do guarda da fronteira*, 1952. Tinta sobre papel. 50,8 x 67,3 cm. Disponível em: <http://www.blackmountaincollege.org/selections-from-our-collection/> . Acesso em: 16 nov. 2016.

A arte de Cy revelava ao poeta um plano artístico bidimensional livre de perspectiva e narrativa, elementos também ausentes na poesia de Olson. Para ele, Cy havia conseguido demonstrar, em obras como *A canção do guarda da fronteira*, a queda das estruturas racionalizadas de poder, através do imediatismo da experiência proporcionado pela imagem - o resgate da “totalidade das coisas”, diria Olson.

Outra figura marcante no *Black Mountain* foi John Cage. Twombly e Rauschenberg, muito provavelmente, ouviram suas palestras sobre o indeterminismo e o acaso. Rauschenberg, particularmente, esteve muito próximo a

Cage, participando inclusive de seu primeiro *happening* em 1952. Certamente esse cenário encorajou Twombly não somente a iniciar uma pesquisa sobre espaçamento (nos intervalos de grandes áreas brancas das suas telas a partir de 1953), mas também a praticar desenhos feitos no escuro, dando lugar ao não intencional.

Essa nova prática teve início no momento mais improvável. Por mais que o artista tenha tentado evitar, não conseguiu escapar ao recrutamento militar. Assim, em 1953, Twombly, então com 25 anos e com um trabalho artístico de certa relevância, assumiu a função de criptógrafo no exército americano. Seu trabalho consistia em desvendar os códigos dos exércitos inimigos, ou em cifrar a língua inglesa, quer dizer, torná-la um código secreto. Ao mesmo tempo que o artista se envolvia com códigos linguísticos, praticava o desenho no escuro. Trocou o pincel pelo grafite e a tela pelo papel. Os desenhos dessa época, apesar de serem pouco conhecidos, mudaram os rumos de seu trabalho, pois se mostrariam essenciais na constituição de sua posterior linguagem simbólica.

Para Motherwell (apud JACOBUS, 2016: 34) o automatismo psíquico, “uma das maiores invenções formais do século XX”, começava com o ato de “rabiscar” - algo equivalente a escrita automática de André Breton. Seguindo a prática defendida por um de seus primeiros mentores, Twombly passou a desenhar “às cegas” buscando libertar-se de todo o virtuosismo. Embora esse desejo já existisse nas pinturas do início dos anos 1950, agora, diferentemente da agressividade e aspereza das pinturas, os desenhos apresentam uma qualidade totalmente nova: a leveza. O artista trabalhou em sua linha, tornando-a flexível o suficiente para que ela se convertesse numa “entidade autônoma, vibrante e expressiva” (SZEEMANN, 1987). Twombly (apud VARNEDOE, 1995: 27) escreveria em 1957: “Cada linha agora é a experiência real com sua própria história inata. Não é ilustrativa – é a sensação da sua própria realização”. Permitindo-se guiar pelo acaso, Cy acabou desenvolvendo um tipo de grafismo que se tornou sua marca. Qualquer um que se refira a este artista não deixará de apontar para os elementos de uma “protocaligrafia” (SCHAMA, 2014: 11). Os golpes cursivos do artista lembram ensaios de iniciação à escrita, mas não são verdadeiramente infantis, pois – diferentemente das crianças, que, ao arriscarem seus primeiros traçados, se

concentram e se esforçam querendo atingir o código dos adultos –, a escrita torta de Twombly parece realizar-se sem o menor empenho. Para Robert Pincus-Witten (apud VARNEDOE, 1995: 59) o centro dos novos trabalhos de Cy estava baseado no “senso de elegância” do artista e em seu desenho “naturalmente fácil”.

Cy opta pelo efeito de “desmazelo”. Mas a aparente negligência é, na verdade, uma estratégia para imbuir as obras de vida. Barthes (1982: 149), referindo-se aos desenhos e às escrituras do artista, acredita que a “preguiça” de Twombly é tática. Ela teria a intenção de evitar a monotonia dos códigos gráficos. Usando um termo da paleografia, *ductus*, é como Barthes caracteriza a escrita de Cy. Na paleografia, a escrita à mão é avaliada não pela forma do produto visual, mas pelo caminho que a mão percorre. Para Barthes, o *ductus* é dominante na obra de Twombly porque ela não obedece às regras que governam o movimento da mão, mas, ao contrário, joga com elas, como uma criança que desenha livre de normas, totalmente absorvida pelo processo de manipulação, pouco se importando com o objeto produzido.

Twombly procurou ir além da pesquisa dos artistas modernos que se debruçaram sobre a simplificação e a economia esquemática do desenho de crianças. A investigação de Cy voltou-se mais para outros aspectos: buscava o esbanjamento infantil, a desordem e a impaciência com os limites da lógica. O artista desejava “projetar-se na linha da criança, sentir essa linha” (TWOMBLY apud HERRERA, 1994: 147). Afirmando que a qualidade do desenho infantil é muito difícil de falsificar. Ao invés uma simplicidade brincalhona, o desenho “como o de uma criança” de Twombly sugere algaravia de marcas, remetendo à conflituosa junção de desfigurações sem propósito. O casamento dessa energia desordenada à tensão de sua linearidade araneiforme deu às imagens de Twombly sua singular e transgressiva poética.

A imersão nos exercícios espontâneos de desenhar “as cegas” havia lhe proporcionado um amplo repertório de possibilidades relativas ao movimento da mão. Em outros termos, sua mão havia aprendido a guiar o desenho sem depender do controle racional da visão. Barthes (apud GARNER, 2008: 64) faz uma comparação entre Twombly e Dürer. Em ambos, a ação de desenhar revela-se no

próprio desenho como qualidade proeminente. No entanto, existe uma diferença importante, haja vista que a atividade de Dürer é ilustrativa de um ato transitivo, ou seja, de um ato que prevê um resultado – de modo que é possível observar não somente o desenho de Dürer, mas Dürer fazendo o desenho. Os desenhos de Twombly, por outro lado, são ilustrações de desenhos como um ato intransitivo, quer dizer, suas imagens não são propositais, mas pura consequência do gesto – definido, aqui, como a soma indeterminada das razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o ato. Barthes entende que a tensão surge quando o lápis toca o papel, direcionando, assim, a atividade do desenho. Dessa forma, o artista não seria o sujeito da ação, mas o meio através do qual o desenho “se manifesta”.

O comentário de Barthes parece descrever Twombly como um *action painter*. Suas palavras nos lembram uma declaração de Jackson Pollock sobre o próprio processo criativo. Pollock (apud ANFAM, 2013: 138) afirma que quando pinta não tem consciência do que está fazendo. “É só depois de um período de ‘familiarização’ que vejo o que fiz” admite ele. Trata-se de “deixar a pintura transparecer”, já que ela “tem vida própria” (idem). Mas este não é o caso de Twombly, pelo menos não em todas as obras. Há, obviamente, momentos em que o artista parece entregar-se a um “automatismo”, principalmente nos desenhos à lápis sobre papel. Desenhos que inicialmente (1954) carregavam certa figuração, mas que gradativamente (1956) se tornam mais abstratos e próximos ao universo da escrita cursiva. Contudo, há ocasiões em que Twombly não se deixa levar pelo acaso. Seus desenhos nem sempre são consequência do gesto. Em muitos casos existe uma intenção clara, na verdade, o artista oscila entre a “impulsividade e o cálculo” como afirma Schama (2014: 11). Em entrevista a Serota (2008), Twombly declarou: “Eu não sou um puro; eu não sou completamente um abstracionista. Tem que haver uma história por trás do pensamento”. Sua declaração evidencia um descompromisso com qualquer tipo de dogmatismo artístico. O encontro de universos antagônicos é, na verdade, sua peculiaridade.

Em *Panorama*⁶ a forma *all over* de compor é uma evidência de sua conexão com Pollock. Contudo, não percebemos a fluência característica dos *drippings*. Os traços de giz pastel são fragmentados e angulosos. Além disso, há em *Panorama* figurações intencionais. Twombly (apud VARNEDOE, 1995: 60) identifica o desenho simplificado de uma de suas esculturas - *Sem título (caixa funerária para uma Python verde limão)* - na parte superior direita dessa obra. Nos *drippings* de Pollock as figuras não passam de sugestões de formas que “surgem” em meio as teias de abstração - figuras essas que talvez só existam na imaginação do observador. Já as figuras de Cy (nesse caso) são calculadas e, por estarem imbricadas nas linhas abstratas, dão a tela um ar de mistério, como se houvessem outras mensagens ocultas abaixo da sobreposição de linhas.

A partir de 1955 Twombly passa a incluir em suas telas elementos da linguagem escrita, tais como letras soltas, fragmentos de palavras e palavras claramente legíveis. Jean François Lyotard (1997: 145 - 146) afirma: “a matéria não espera nada (...), ela simplesmente existe”, e questiona se é possível encontrar algo análogo à matéria na ordem do pensamento. Ao que ele sugere ser a palavra, a matéria, a massa do pensamento: “O pensamento tenta arrumá-las, acomodá-las, controlá-las e manipulá-las. Mas, como são ao mesmo tempo idosas e crianças, as palavras não são obedientes” (idem). “What”, “Why” ou como aparece em *Academia*⁷, “fuck”. As palavras rebeldes passeiam nas telas de Twombly e, para Barthes, nada querem, apenas “estão”, “ocorrem”. As escrituras são acontecimentos, assim como os traços, as manchas e as “sujeiras”.

O que o Barthes (1984: 276) nomeia de “escritura” é a língua fora de seu caráter original de destinação social e de compromisso com a História, enfatizando-a enquanto “enunciação intransitiva e ambígua”. A escritura estabelece uma relação gozosa com as palavras, no sentido do deslocamento de sentidos, de uma “desmecanização da língua”, levando-a à sua máxima flexibilidade, para que um mundo novo se abra. É como se o texto não se dobrasse aos saberes que apresenta: “a

⁶Twombly. *Panorama*, 1954. Tinta de parede, pastel seco e oleoso s/ tela. 254 x 340,4 cm. Coleção Privada.

⁷Twombly. *Academia*, 1955. Tinta de parede à base de óleo, lápis grafite, lápis de cor e pastel seco sobre tela. 191,1 x 241 cm.

escritura parece construída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma”, nas palavras de Barthes (idem). Assim, Twombly transforma o ato de “desescrever” em uma vingança contra o “fascismo da língua”⁸.

Por outro lado, como não pensar na relação entre a palavra “fuck” e a academia no contexto *beat* no qual Twombly estava inserido? É também difícil não conjecturarmos sobre a intenção de crítica ao pensamento aristotélico em *Os Gregos*⁹. Crítica presumivelmente movida pelas ideias do novo humanismo de Olson, que rejeitava a classificação aristotélica em favor de uma abordagem mais holística de arte, história e vida. Há ainda outra tela desse período intitulada *Crítica*¹⁰. A tela segue a mesma apresentação de linhas inarticuladas e instáveis. Seria uma rejeição de Cy à crítica de arte? Tendemos a acreditar que sim, uma vez que, desde sempre, Twombly foi duramente criticado – alguns diriam “incompreendido” (OLSON apud HIRSCHHEY, 2014: 4). Não gostava muito de dar entrevistas e nem de falar sobre seu próprio trabalho. Na já citada entrevista concedida a Serota (2008), o artista é bastante evasivo. Em quinze de suas respostas ele inicia a frase com um “*Eu não sei...*” e chega a afirmar que não se importa muito com o que as pessoas (críticos?) dizem. Parece até um pouco ressentido ao afirmar: “durante anos e anos ninguém deu a mínima para o que eu fiz”.

Um dos motivos que levou Twombly a se estabelecer na Europa foi justamente o acolhimento da crítica. Até hoje o artista americano é mais reconhecido na Europa do que nos Estados Unidos. Na Itália, as escrituras de Twombly foram percebidas como uma abertura para o grafite, abundante nas paredes e monumentos romanos. O poeta e crítico de arte romano Cesare Vivaldi exaltou Twombly como um dos mais reconhecidos e interessantes entre todos os pintores americanos da última geração por encontrar uma maneira de fundir as motivações básicas do expressionismo abstrato ao neodadaísmo. Para ele, Twombly se

⁸Para Barthes, a língua é “fascista”, vale lembrar, pois obriga a dizer de um determinado modo. Ver *Aula* de Barthes (Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 14º Ed. São Paulo: Cultrix, 1977).

⁹Twombly. *Os Gregos*, 1955. Tinta de parede, grafite e pastel seco sobre tela. 108 x 127 cm. Coleção Privada.

¹⁰Twombly. *Crítica*, 1955. Tinta de parede, grafite e pastel seco e oleoso sobre tela. 127 x 147 cm. Coleção Privada.

aproxima da tela como um *action painter*, mas, ao mesmo tempo, seu trabalho traz uma carga de ironia que compensaria qualquer possibilidade melodramática, de subjetivismo extremado ou autoexaltação.

A crítica de arte americana Rosalind Krauss (1994) viu já na escolha do lápis ou pastel, em vez do pincel em 1953, a decisão de Cy de se distanciar das manchas e *sfumatos* de Franz Kline ou de Kooning, assumindo o grafite em resposta ao gesto espontâneo da *action painting*. Para Krauss, Twombly adotou a atitude agressiva do grafiteiro, enquanto mutilador da parede em branco, quando começou a usar as pontas afiadas do lápis para marcar, destroçar e devastar a superfície emplastada de suas telas. Ela afirma que o “mutilador” tomado por Cy como modelo foi Jackson Pollock. Ao fazer essa afirmação, Krauss alega não estar se referindo apenas à circularidade das marcas de Twombly ou aos “saltos” despropositais de suas faixas repetidas em todo o campo da tela (as quais ela relaciona aos efeitos de gotejamento), mas também à natureza do traço de Twombly, que ela considera tão violenta quanto a de Pollock. Krauss (1993: 259) invoca a noção de Harold Bloom de “leitura errada”, defendendo a ideia de que Twombly tomou os vestígios deixados pelos *drippings* como violentos, violência que ele atribuía ao grafite.

Krauss (1993) considera que nas obras de 1957 a 1959 o artista manteve o grafite como dispersão de marcas abstratas. De maneira similar a fórmula da rede *all-over* presente tanto em *Panorama*, 1955, como no expressionismo abstrato e em obras *field-color*. Contudo, Krauss (1993: 266) entende que “sua violência bruta é agora o local de uma formulação obsessiva de partes corporais”. Desenhos de pênis e vulvas proliferam em suas pinturas romanas e, também, manchas, que, para Krauss, sugerem feridas. Esse “erotismo” e “selvageria” se intensificaria em 1960.

A fusão da abstração com a “linguagem do grafite”, própria à pintura de Twombly, ajustava-se precisamente com a expectativa dos artistas e críticos italianos do final dos anos 1950. A disputa anterior entre nacionalismo e internacionalismo decorrente de ideologias políticas havia enfraquecido, e algumas galerias italianas promoveram a arte abstrata americana. Entre elas, a Galeria *La Tartaruga*, cujo financiador era o barão Giorgio Franchetti. Profundamente atingido

pelos desenhos do artista, “como uma corrente elétrica”, Franchetti tratou de abrir caminhos para Cy no interior do circuito artístico romano (VARNEDOE, 1995: 25).

A abstração própria da vanguarda norte americana, antes proibida, atraiu os jovens pintores italianos, mas também os preocuparam. Isso porque, sendo politicamente bastante ligados à esquerda, queriam evitar acusações de mero subjetivismo burguês, rótulo atribuído pela crítica à pintura gestual. Nesse sentido, Twombly parecia perfeito, já que sua abstração misturava aspectos racionais e irracionais, ou seja, permitia uma expressão pessoal combinada ao que foi entendido como um “engajamento objetivo”, por fazer menção ao universo contestador e agressivo da pichação. A escrita “gauche” (BARTHES, 1982: 141) e os motivos “chulos” perturbavam a “moral burguesa”, colocando Twombly no círculo dos “excluídos”. No entanto, o que esse “marginal” escolhe para escrever rudemente são as mais elevadas e místicas noções, como *Arcadia* e *Olympia*. Escrituras postas ao lado de vulvas em forma de coração, testículos “halteres” e pênis peludos (como os que encontramos pichados em banheiros públicos). Dessa forma, o artista encontra uma zona de inspiração pessoal que é socialmente consciente e, ao mesmo tempo, imemorialmente culta. Além disso, é como se ele revelasse, simultaneamente, dois ambientes romanos rejeitados, o cultural – a mitologia – e o visual – o grafite. É interessante notar como Varnedoe percebeu tais telas: para o historiador, elas pareciam capazes de, com uma elegância esotérica, “decretar esses paradoxos improváveis – minimalistas, marxistas e mediterrânicos, tudo de uma vez – [e isso] só aprofundou o seu impacto” (VARNEDOE, 1995: 29).

Em entrevista a Nicholas Serota, em 2008, Twombly admite haver em sua obra uma relação com o grafite, embora não o considere o ponto mais importante. O que deixava o artista contrariado eram as declarações que associavam sua obra ao grafite nos muros da cidade, sem considerar outros aspectos de suas pinturas. Na entrevista citada, Cy enfatiza o lirismo de suas telas e, portanto, a complexidade de sentimentos e conteúdos nelas presentes, diferenciando-os claramente do caráter de protesto e agressividade do grafite. Com relação à presença do corpo, Cy considera que seus desenhos de genitais masculinos e femininos não possuíam a mesma rudeza áspera das pichações tão corriqueiras em banheiros públicos. O

artista afirma que usava o motivo do pênis, por exemplo, tão somente para marcar direções, forçando o observador a seguir um determinado caminho na tela. Contudo, Twombly não deixava de evidenciar o caráter erótico de tais trabalhos, referindo-se a suas leituras de Marquês de Sade¹¹, publicadas pela editora Olympia Press de Paris.

Sempre há algo da criação artística que escapa ao próprio artista. Assim, por mais que Twombly não aprove, fica difícil negar a afinidade de certos motivos com a inscrição abjeta do *bas-fond* dos mictórios e terrenos baldios, muito comum na década de 1970 em Nova Iorque. Twombly pode não ser agressivo, mas é no mínimo impertinente; pode não invadir o espaço físico do muro de alguém, mas perverte o espaço cultural consagrado quando equipara motivos toscos aos mais elevados conceitos. Na mesma entrevista a Nicholas Serota, Twombly aponta, ainda, para a denegação logocêntrica presente em sua obra quando cita as pinturas *Salalah* (2005 - 07) descrevendo-as como uma “pseudo-escrita em árabe”. O artista afirma ter escolhido esse título como uma tentativa de colocar a escrita e certos traços cursivos ilegíveis “em um deserto” (TWOMBLY apud SEROTA, 2008). Em outras palavras, deixar o sentido suspenso. A “pseudo-escrita” se apresenta, parece árabe. O título é o nome de uma cidade da península arábica. Mas não é nada além de uma invenção caligráfica do artista. Nela, a escrita aparece negativamente. Apenas “está”, “ocorre”. Nesse sentido, a escritura de Cy estaria na chave do acontecimento. Derrida (apud BORRADORI e MUGGIATI, 2004: 100) afirma que “o acontecimento é, antes de mais nada, *o que eu não compreendo*. Ou melhor: o acontecimento é, acima de tudo, *que eu não compreenda*”. Essa não compreensão, no entanto, não impede que sejamos afetados pela obra. É como se Twombly quisesse nos colocar numa relação contraditória com a escritura ao oferecer (ou, nesse caso, fingir que oferece) a palavra e ao mesmo tempo furtá-la. Pensamos que possa tratar-se de uma palavra árabe e começamos a imaginar o que o artista escreveria e por qual razão o escreveria. Seria uma provocação? Segundo Cy, sua intenção era colocar a escritura num deserto. Isso nos faz lembrar de Antonin

¹¹Olympia Press era uma editora em Paris especializada em livros que não podiam ser publicados no universo da língua inglesa. O romance *Os 120 Dias de Sodoma*, ou a *Escola de Libertinismo* escrito pelo francês e nobre Donatien Alphonse François, marquês de Sade, em 1785, é qualificado como pornográfico e erótico.

Artaud, em sua busca por viabilizar “espaços vazios”, “vácuos”, onde pudesse nascer a “palavra anterior à palavra” (ARTAUD apud DERRIDA, 1967: 161). Esse espaço prévio à linguagem é liberado pela poesia, numa relação antagônica de apreensão e suspensão da palavra que é “soprada” e ao mesmo tempo “furtiva” daquilo com que nos põe em contato (idem). Esse “movimento de desaparecimento” produz um sentido para além das limitações do ser que separam a alma do corpo, a palavra do gesto, segundo Derrida.

A escritura de Twombly remete, como sugeríamos, a palavra soprada de Artaud. O poeta pretende “dar às palavras mais ou menos a mesma importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1985: 120), tratando-as não como centro, mas como só mais um elemento na cena. Derrida (1967: 196) compara a estrutura do sonho a do hieróglifo, pois o conteúdo desse apresenta-se como uma “escritura irreduzível à palavra” comportando “elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos”. O filósofo aponta, ainda, para a ideia freudiana de que o sonho se desloca como uma escritura original, “pondo as palavras em cena sem se submeter a elas” (idem). Não se trata, para Derrida (1967: 209), da ausência do discurso, mas de uma mudança “de função e de dignidade”. O discurso “insere-se no sonho como a legenda nas histórias em quadrinhos, essa combinação picto-hieroglífica na qual o texto fonético é o complemento e não o senhor da narrativa” (idem).

Varnedoe relata que, em sua última visita ao estúdio silencioso e vazio de Twombly na Itália, deparou-se com um fragmento de papel no qual havia uma escrita em grafite, ora cursiva, ora em bastão, misturada a manchas escurecidas e respingos casuais de cor. Para o historiador, aquilo pareceu a “personificação da própria verdade de Twombly” (VARNEDOE, 1995: 44). A sentença escrita no papel era uma versão alterada de uma linha do capítulo *Poetry: A note in Ontology* de John Crowe Ransom¹². O contexto da discussão é o contraste entre a poesia das coisas e a poesia das ideias. A versão do artista é a seguinte: “A imagem não pode / ser despossuída de um / priMORDial / frescor / o qual IDEIAS / NUNCA PODERÃO REIVINDICAR”. Para Twombly, assim como em Artaud, a imagem não estaria

¹²*The World's Body*, 1938: 115.

submetida à ideia. O “frescor” que o artista lhe atribui como inerente não se deixa sufocar pelo sentido; ou seja, o significante não está aprisionado ao significado. Sua obra pede que desloquemos as palavras, que as soltemos, arrancando-as de seu “sono de signo” (DERRIDA, 1967: 26).

REFERÊNCIAS

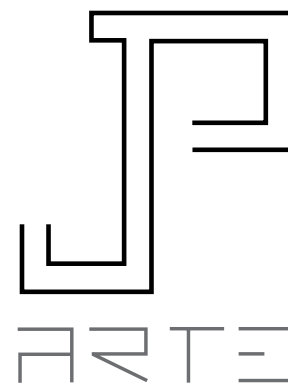
- ANFAM, David. *Expressionismo Abstrato*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BARTHES, Roland. *Cy Twombly: Catalogue Raisonné de soeuvresur papier*. Multhipla: Milão, 1979.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BORRADORI, Giovanna e MUGGIATI Roberto. *Filosofia em tempos de terror diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques e Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- GARNER, Steve (ed.). *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research*. Chicago: Intellect Bristol, 2008.
- HERRERA, Hayden. Cy Twombly, A Homecoming. *Harper's Bazaar*, n. 3.393, August, 1994, p. 147. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/cy-twombly-untitled-5846075-details.aspx>> Acesso em 14 abr 2016.
- HIRSCHEY, Paige, *Ut Pictura Poesis: An Investigation of New Humanist Tendencies in the Work of Cy Twombly*. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Arte e História da Arte). Universidade do Colorado Boulder, Colorado, 2014. Disponível em: <http://scholar.colorado.edu/cqi/viewcontent.cgi?article=1119&context=honr_theses> Acesso em: 11 jul 2016.
- HOEYNCK Joshua S. *Restraining Subjectivity at Black Mountain College: Charles Olson and Cy Twombly's Ecology of Writing and Painting*. Disponível em: <<http://shwardo.tumblr.com/post/7328851548/cytwombly>>. Acesso em: 10 jul 2016.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o Pós Moderno. In: *Pós Modernismo e Política*. HOLANDA, H. B. (org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- KRAUSS, Rosalind E. *Cy was here; Cy's up*. Artforum International Magazine, 1994. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings6.htm> Acesso em: 25 abr 2016.
- _____. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- LYOTARD, Jean François. *O inumano: Considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Crsitina Seabra e Elisabete Alexandre. 2º ed. Editorial Estampa: Lisboa, 1997.
- SCHAMA, Simon. *The Essential: Cy Twombly*. New York: D.A.P., 2014.
- SEROTA, Nicholas. *Interview/ Cy Twombly/ History behind the thought*. Roma, 2008. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm> Acesso em: 27 mai 2016.
- SZEEMANN, Harald. *Cy Twombly: An Appreciation / Whitechapel Art Gallery*. Trad. David Britt. 1987. Disponível em: <http://www.cytwombly.info/twombly_writings13.htm> Acesso em: 13 jul 2016.

VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: A Retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1995.

VARNER, Paul. *Historical Dictionary of the Beat Movement*. Toronto: Scarecrow Press, 2012.

Priscila Christmann Lorusso de Lima

Possui graduação em Educação Artística pela FAAP (2003), especialização em Psicanálise e Inteligência Multifocal pelo Centro Universitário de Anápolis (2006), especialização em Gestão Escolar pela Unicid (2012) e especialização em Fundamentos da Cultura e das Artes pela UNESP (2014). Atualmente é mestranda da USP na área de Estética e História da Arte e atua como assistente de direção da Prefeitura Municipal de São Paulo.



MESA 13
CULTURA POPULAR

Alda Fátima de Souza
UNESP

REPRISES CIRCENSES: AS BASES
FUNDANTES E HISTÓRICAS
EVIDENTES NO REPERTÓRIO
DOS CIRCOS BRASILEIROS

Claudio Henrique Altieri de Campos
UNESP

JACKSON DO PANDEIRO E OS COCOS:
DAS RODAS E DESAFIOS PARA A
MÚSICA POPULAR MEDIATIZADA

Luis Quesada
UNESP

A ARTE DOS OUTROS NAS OBRAS
“ÁGORA: OCATAPERATERREIRO”
E “O BRASIL DOS ÍNDIOS: UM
ARQUIVO ABERTO”

Paulo Vinícius Amado e
Robson Miguel Saquett Chagas
UFMG

CARLOS ROTAY E JANJÃO: A FORMA
“DOBRADO SINFÔNICO” NAS
COMPOSIÇÕES DE JOAQUIM NAEGELE

Dayana Soares Araújo Paes
UFRR

PANELA DE BARRO MACUXI:
A ANCESTRALIDADE DA CERÂMICA
INDÍGENA EM RORAIMA

REPRISAS CIRCENSES: AS BASES FUNDANTES E HISTÓRICAS EVIDENTES NO REPERTÓRIO DOS CIRCOS BRASILEIROS

Alda Fátima de Souza
UNESP/PPG IA – aldasouza.laborda@gmail.com

RESUMO

A pesquisa visa identificar o conceito atual das Reprises Circenses em um contexto histórico que transita entre o Brasil e a Europa. As atuais definições para o termo não dão conta da diversidade de encenações que ocorrem nos circos brasileiros, que através do hibridismo, da improvisação ou mesmo a sobreposição de roteiros traz novas formulações para estas Reprises, chegando por vezes a serem confundidas com as Entradas, Paródias e/ou Esquetes que os palhaços apresentam. A partir do levantamento documental, historiográfico, bibliográfico, além da coleta de dados através de entrevistas, será possível entender como se configuram as Reprises para os palhaços brasileiros. Ao final desta pesquisa espera-se trazer dados históricos que fundamentem as encenações das Reprises, levantando aspectos da cultura circense brasileira, observando sua diversidade, hibridismo, capacidade técnica e criativa de improvisar.

PALAVRAS-CHAVE

Reprise circense. Palhaços brasileiros. Improvisação.

RESUMEN

La investigación pretende identificar el concepto actual de las Reprises Circenses en un contexto histórico que transita entre Brasil y Europa. Las actuales definiciones para el término no dan cuenta de la diversidad de escenarios que ocurren en los circos brasileños, que a través del hibridismo, de la improvisación o incluso la superposición de guiones trae nuevas formulaciones para estas Reprises, llegando por veces a ser confundidas con las Entradas, Parodias y/o Escenas que los payasos presentan. A partir del levantamiento documental, historiográfico, bibliográfico, además de la recolección de datos a través de entrevistas, será posible entender cómo se configuran las Reprises para los payasos brasileños. Al final de esta investigación se espera traer datos históricos que fundamenten las escenificaciones de las Reprises, levantando aspectos de la cultura circense brasileña, observando su diversidad, hibridismo, capacidad técnica y creativa de improvisación.

PALABRAS CLAVE

Reprises Circenses. Payasos brasileños. Improvisación.

“Reprises Circenses: as bases fundantes e históricas evidentes no repertório dos circos brasileiros” se refere a uma pesquisa em andamento no curso de Doutorado da Pós Graduação em Artes Cênicas da UNESP. A pesquisa visa entender a terminologia das Reprises encenadas pelos palhaços brasileiros, identificando quando for o caso, estruturas semelhantes a diversos esquetes, comédias ou farsas oriundas das feiras, ruas e praças entre o fim da Idade Média e início da Idade Moderna na Europa, nas quais charlatães, saltimbancos, cômicos, cantadores, trovadores entre outros artistas itinerantes atuavam.

A pesquisa parte de algumas inquietações adquiridas durante a realização do Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós Graduação da UFBA (PPGAC), quando durante a elaboração da Dissertação surgiu este questionamento, não sendo possível resolvê-lo naquele momento.

Seria necessária uma pesquisa mais aprofundada acerca da(s) origem(ns) destas Reprises, pois é possível identificar cenas que possivelmente corresponderiam aos espetáculos apresentados pelos cômicos da Commedia Dell Arte, outras ligadas às óperas, Vaudevilles, comédias encenadas nas feiras francesas, ligadas a literatura como a de Decameron, enfim uma gama de possibilidades que gerariam uma tese de doutorado e desviariam o foco desta dissertação. Por isso não me ative a estes questionamentos analisando somente o que foi observado nos circos pesquisados. (Souza, nota de roda pé, 2012, p.64)

Para reforçar a necessidade da pesquisa, aponto ainda outros fatores que me levaram a definição da temática: a maioria dos artistas ou autores pesquisados até o momento, no Brasil, não se atem ao termo, empregando-o como se fosse de fácil entendimento suas características.

Bolognesi (2003, p. 103) após explanação sobre as Entradas dos palhaços menciona:

As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo. Nas entradas o diálogo tem um lugar de destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo. De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como há entradas essencialmente gestuais. Assim, sendo a presença do diálogo não constitui uma base sólida para divisão. Por isso, preferiu-se uma segmentação geral a partir dos temas internos e externos ao universo do circo.

É possível perceber através da fala do autor que as reprises possuem um fio muito tênue com as entradas e paródias. Roger Avanzi (2004, p. 33) cita “Antigamente, o espetáculo circense no Brasil era dividido em duas partes. Na primeira, levava-se acrobacia, malabarismo, trapézio, bailados, cavalos, entradas e reprises de palhaços, e na segunda, teatro.” Mas também não explica o que são as reprises dos palhaços. “Para o palhaço Economia a Reprise se caracteriza nos repertórios dos circos itinerantes, pela utilização de adereços cênicos na composição deste tipo de encenação, como O Dentista, A Barbearia, A Magia do Ovo, A Bomba.” (Souza, 2012, p. 64) A definição deste palhaço nos confunde ainda mais. Então o que seria reapresentado para ser caracterizado como Reprise?

1. Relações entre as Reprises e os Artistas do período Medieval e Moderno

Reprise de acordo com o dicionário Rideel (2005, p. 125), se refere à “continuação, retomada; nova apresentação”. Sob esta perspectiva, podemos então concluir que se trata de algo que venha a ser reproduzido ou reapresentado no caso de espetáculos. Assim, as apresentações dos palhaços devem tratar, quando se refere à Reprise, de reapresentar algo que em algum momento foi apresentado.

Em busca de respostas para esta questão é possível recorrer a alguns autores que historicamente podem contribuir com elementos que provavelmente deram origem ao termo. Para tanto recorreremos a Bakhtin que aponta o quanto é rico o período medievo e nos apresenta os textos de Rabelais. É possível perceber através de sua obra que a efervescência cultural deste período, que se utilizava de termos e *mise-en-scène* de baixo calão, contagiava até mesmo as classes mais abastadas e o baixo clero, porém muitos permaneciam no anonimato para não sofrerem represálias por parte do Estado ou do Alto Clero. Alguns destes textos chegaram até nós e assim é possível tentar traçar certo perfil do movimento artístico da época.

Para Garcia, a transição da Idade Média para a Idade Moderna, na qual a sociedade europeia saía da formação dos feudos para a formação dos burgos é a grande responsável pelo surgimento de diversos artistas itinerantes, pois a crescente comercialização de produtos atraía uma gama de compradores que por sua vez necessitavam de entretenimentos (1972, p. 43). Por isso, neste período era muito comum artesãos, ferreiros, mascates, alfaiates e outros apresentarem de forma itinerante suas habilidades artísticas, conforme aponta Burke (2010, p. 148 e 149) “[...] É provável que, fora das rotas principais, predominasse no período os semiprofissionais, recrutados basicamente dentre as atividades itinerantes, que incluíam a de alfaiate. Adam Ferguson registrou certa vez um poema heroico de um alfaiate ambulante, que estava trabalhando na casa do pai de Ferguson [...]”.

As feiras por serem lugares de grandes aglomerações de pessoas que se destinavam as trocas, ao comércio e as compras se tornaram alvo de toda a espécie de artistas: “Fora de Paris, no final do século XVII desenvolveu-se uma forma específica de teatro na *Foire Saint-Germain*, que ia de três de fevereiro até a Páscoa, e na *Foire Saint-Laurent*, que ia do final de junho até 1º de outubro.” (Burke, 2010, p.157).

Este mesmo evento é apontado por Camargo, evidenciando que as feiras parisienses eram grandes pontos de aglomerações propícios para as encenações no início do século XVII:

No início do século XVII, ao mesmo tempo em que Shakespeare e Lope de Vega iniciavam seu trabalho em Londres e na Espanha, havia em Paris seis grandes feiras, mas apenas duas tiveram reconhecida importância, como locais constantes de manifestação teatral: as feiras de Saint-Germain, que duravam de 3 de fevereiro à Páscoa e de Saint-Laurent, no verão europeu, do final de junho ao final de outubro, nos quais se apresentavam artistas variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismo, acrobacias, mímica, números de bonecos, animais amestrados e pequenas cenas teatrais de caráter farsesco. (Camargo, 2006, p.13)

As feiras se tornam na Europa pontos importantes para as encenações entre o período medieval e moderno. As apresentações que ocorriam nas feiras eram de cunho popular, como aponta Moussinac (1957, p. 150) “[...] enquanto o povo e a maior parte da burguesia conservavam o gosto pelo diálogo animado, por vezes grosseiro, da mascarada, das anedotas e dos ditos de farsa, acorrendo aos espetáculos das feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent.” Os artistas que atuavam nestas feiras faziam de tudo, mas são poucos os escritos sobre artistas populares dos referidos períodos, porém a influência na forma de atuação se reverbera ao longo da história do teatro e principalmente no que diz respeito à comédia. “Evidentemente, foram os cômicos de feira que asseguraram a continuidade da tradição cômica em França até Molière: Nicolas Martainville em Ruão, Turlupin, Gros-Guillaume e Gaultier-Garguille, o trio famoso do Palácio de Borgonha; Guillot-Gorju e mais tarde, por volta de 1620, Tabarin no Pont-Neuf.” (Idem)

Os charlatães, saltimbancos e uma gama de comerciantes que atuavam ou contratavam atores ambulantes, utilizavam-se de várias estratégias cênicas para venderem seus produtos. Se analisarmos bem é dentro deste contexto cômico que muitos esquetes foram sendo reproduzidos ao longo de gerações, sejam elas através dos *comediantes dell arte*, da *comédie française*, *vaudevilles* e posteriormente no circo moderno.

2. Os Palhaços Brasileiros e a possível genealogia da Reprise

Analisando o panorama artístico do referido período e comparando-os com o repertório dos palhaços brasileiros observados em 15 anos de pesquisas junto a alguns circos, tais como: Ascoly, Barcelona, Dallas, D'Libano, Empoly, Jamaica, Kadoshy, Marco Polo, Mônica, Planeta, Play Circus, Real Espanhol, Renascer, Shallon, Show Brasil, Show da Alegria, Starllone, Sul América, Transbahia, Tropical, Vitória Circus, Washington Circus, Weverton, além de grupos e artistas independentes, é possível levantar as seguintes questões: as encenações realizadas pelos palhaços, tais como Reprises, Entradas, Esquetes e Comédias tem em seu roteiro estruturas semelhantes às encenações realizadas pelos artistas de feiras, ruas ou praças da Idade Média ou Moderna europeia? Aprofundando o recorte: é possível que as Reprises tenham em sua origem esquetes teatrais oriundas destas feiras? Sobre esta cultura oral, Burke (2010, p.161) menciona “[...] O indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltou Cecil Sharp, ‘a comunidade seleciona’. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição”.

A título de exemplo é possível tecer certa identificação, por exemplo, na cena em que Pedro Pathelin finge que está à beira da morte somente para não pagar o que deve ao Sr. Guilherme, comerciante de tecidos; com um esquete de palhaços, muito realizada nos circos itinerantes: *Morrer pra Ganhar Dinheiro*; onde o palhaço e o crom (ou mestre de cena) se revezam em fingir a própria morte enquanto o outro arrecada dinheiro para o funeral. Tanto a cena de Pedro Pathelin quanto o esquete de palhaço partem de uma farsa, simulando comicamente a morte, para então obter lucro com isso. Nas duas cenas, a forma como são encenadas, faz com que o público se torne cúmplice, pois este conhece toda a estratégia para se lucrar com algo tão trágico, a morte. A farsa *Mestre Pedro Pathelin* é de autoria anônima e se perpetua por muitas décadas através da oralidade. No Brasil ela foi traduzida por Luiz Halssemann e está disponível *on line* nas publicações do *Tablado*. Quanto à esquete “*Morrer para Ganhar Dinheiro*” ainda tem sua base em um roteiro que se transmite oralmente entre as gerações de circenses e palhaços, porém não sabemos até o momento a quem se atribui a sua autoria.

Assim como esta farsa, é possível identificar em outros textos, estruturas que proporcionam o riso e que são semelhantes a algumas Entradas ou Reprises de palhaços. A Reprise do “Dentista” nos remete a afirmativa de Burke (2010, p. 133) “[...] que mesmo o tira-dentes operando ao ar livre, era uma espécie de artista de rua”, apesar de não conhecermos até o momento nenhum texto deste tipo de profissional da Idade Média ou Moderna que fosse encenado.

Sabemos que o circo moderno, tal como o percebemos nos dias de hoje, se consolidou a partir das experiências de Philip Astley em meados do século XVIII. Estas experiências bem sucedidas de Astley, foram financiadas pela aristocracia europeia e se tornaram empresas artísticas que concentravam nos espetáculos realizados em pavilhões, uma gama de saltimbancos.

Os saltimbancos encontravam no circo estável de Philip Astley, o Astley's Royal Amphitheater, o local perfeito para as suas exibições, pois o espaço cênico funcionava como uma transposição da praça pública; além disso, havia mais conforto e a vantagem do pagamento compulsório do ingresso. Aderiram em massa à novidade, proporcionando ao dono do circo a possibilidade de uma constante renovação do elenco. (COSTA, 1999, pág. 54)

Analisando sob este ângulo podemos afirmar que o circo moderno se inicia como empresa artística atendendo as necessidades do dono do circo e dos saltimbancos. Paraphraseando BURKE (2010, pág. 26) “Novos termos são um ótimo indício do surgimento de novas idéias” aponto que a nova ideia de Astley se propagou pela Europa e foi a partir daí que famílias de artistas começaram a se deslocar para a América. Tem-se o costume desde então de afirmar que família tradicional circense são aquelas que possuem em sua genealogia, algum tipo de parentesco com estes artistas oriundos da Europa. Ermínia Silva (2009, p. 26) define que “ser tradicional” nas artes circenses no Brasil é ser iniciado nesta arte, porém, afirma que sua família é tradicional porque mantém o elo com os artistas de origem europeia: “Eu e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, da família Wassilnovich (depois Silva) que veio da Europa na segunda metade do século XIX”. De qualquer forma cabe ressaltar que as artes circenses assumem características bem diferentes no Brasil se configurando e se perpetuando em junções ou influências com folguedos populares, cantigas, festas e outras atividades da cultura popular. Araújo (1979, pág. 15) dá um exemplo:

Rede profissional diluída, mas de nenhuma maneira desfeita, o circo no Recôncavo (nele próprio criado, com incidência maior do que se possa imaginar), assim como o “pano de roda” e a “troupe” que lhe são afins, encontram eficiente veículo de coesão e de intercomunicação no programa de música sertaneja mantido pelo artista Elias Alves numa emissora de Salvador, que de boa vontade divulga mensagens sobre o paradeiro e as necessidades de cada um deles.

O circo no Brasil está em constante diálogo com a cultura popular, por isso também suas modificações são sempre constantes, sem, contudo, deixar de lado elementos que o caracterize enquanto atividade circense: itinerância, empresa familiar, transmissão oral, espetáculo variado entre outros.

Conclusão

Os breves apontamentos levantados neste artigo fazem parte de uma pesquisa que se inicia e vai se aprofundando conforme elementos sobre a comicidade, a história do circo, a história do palhaço, a história do teatro, as intersecções e as intercomunicações entre estes elementos vão se revelando. Não pretendo com esta pesquisa enraizar ou perpetrar um conceito para a terminologia que a torne estanque, mas sim evidenciar a realidade dos circos e palhaços brasileiros na construção das cenas cômicas, ou seja, Reprises, que ao longo de muitos anos incorporam elementos da cultura local e da atualidade para continuar extraindo o riso do público.

Fica evidente que outras questões podem surgir durante o longo-breve trajeto do doutorado, ocasionando novos caminhos e mudando o curso de muitas ideias iniciais. Porém, como pesquisadora, acredito que é possível ter uma formulação inicial que ao somar-se com novos fatos, dados e informações se amplia e aponta novos caminhos para uma teoria. O importante é poder dar voz e vez para estudos sobre o palhaço e o circo a partir de uma pesquisa com quem exerce esta prática diariamente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de; SILVA, Ermínia. *Respeitável Público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009, p.262.

ALVES, Afonso Telles (coordenação). *Dicionário Rideel francês-português-francês*. São Paulo: Rideel, 2005, 1ª ed.

ARAÚJO, Nelson de. *Duas Formas de Teatro Popular no Recôncavo Baiano*. Salvador: O Vice-Rey, 1979.

_____ *História do Teatro*. Salvador: EGBA, 1991

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Selo Pindorama Circus e Editora Codex, 2004. 352p.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. São Paulo: Brasília (DF): Hucitec, Ed. da Universidade de Brasília, 1999. 419 p.

BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. *Circos e Palhaços Brasileiros*. São Paulo: Livro Digital, 2010.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 385 p.

CAMARGO, Robson Corrêa. *A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto*. Goiânia: UFG/Fênix Revista de História e Estudos Culturais, 2006.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, 1999, 717f.il. Doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo.

GARCIA, Clóvis. *O Teatro Profano Medieval francês como Expressão da sociedade burguesa, no século XIII*. São Paulo, 1972, 147f.il. Doutorado em Artes. Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo, 1974.

LÉVY, Pierre Robert. *Les Clowns et la tradition clownesque*. Editions de la Gardine, 1991.

Mestre Pedro Pathelin disponível em <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/076a6868eb3ffd25577f136e5b9bfa88.PDF>. Acesso em 18 jun. 2017.

MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro: das origens aos nossos dias*. Amadora: Livraria Bertrand, 1957.

SOUZA, Alda Fátima de. *A Memória do Circo Mambembe: O palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição*. Salvador, 2012. 260 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Alda Fátima de Souza

Artista e pesquisadora circense, professora auxiliar da UESB e aluna do Doutorado em Artes Cênicas do IA – UNESP. Possui Licenciatura em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA e Mestrado pelo PPGAC da UFBA. De 2008 a 2013 foi Coordenadora do Núcleo de Artes Cênicas da FUNCEB, Fundação vinculada à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. É autora do livro “O Palhaço Cadillac: A Memória do Circo e Reinvenção de uma Tradição”.

JACKSON DO PANDEIRO E OS COCOS: DAS RODAS E DESAFIOS PARA A MÚSICA POPULAR MEDIATIZADA

Claudio Henrique Altieri de Campos
Instituto de Artes/ UNESP – claudio_altieri@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo discute as relações entre a música de Jackson do Pandeiro e os cocos, buscando observar o papel que estas manifestações de cultura popular tradicional desempenharam na trajetória do artista, assim como sua atuação como mediador entre estas formas tradicionais e a música popular mediatizada, dos anos 1950 até 1980. Foram realizadas pesquisas bibliográficas, audiovisuais, transcrições musicais para partituras e entrevistas. São abordadas algumas modalidades de cocos, dialogando com autores como M. Andrade e M. Ayala, observadas também por meio de categorias elaboradas pelo etnomusicólogo T. Turino (*participatory performance* e *presentational performance*) e categorias êmicas (“canto ligeiro”). Por fim, são apresentados alguns dos modos como os cocos emergem na obra e no estilo interpretativo de Jackson do Pandeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Jackson do Pandeiro. Os cocos e a MPB. Música e mediação. O canto da ema. Cultura popular e MPB.

ABSTRACT

*This paper discusses the relations between the music of Jackson do Pandeiro and the cocos, trying to observe the role that these manifestations of traditional popular culture played in the trajectory of the artist, as well as his role as mediator between these traditional forms and the mediated popular music, from the 50's to 80's. Were realized biographical and audiovisuals researchs, musical transcriptions for scores and interviews. Some modalities of cocos are discussed, dialoguing with authors such as M. Andrade and M. Ayala, also observed through categories elaborated by the ethnomusicologist T. Turino (*participatory performance* and *presentational performance*) and emics categories (“quick sing”). Finally, some of the ways that the cocos emerge in the work and the interpretive style of Jackson do Pandeiro are presented.*

KEYWORDS: Jackson do Pandeiro. The cocos and the MPB. Music and mediation, O canto da ema. Popular culture and MPB

1. Introdução

Intérprete e compositor musical, Jackson do Pandeiro (1919 – 1982) produziu uma extensa obra fonográfica entre as décadas de 1950 e 1980, realizou shows por todas as regiões do Brasil, atuou em produções cinematográficas e comandou programas de televisão e rádio. Destacou-se por sua grande habilidade como

percussionista, notadamente com o pandeiro – incorporado ao seu nome artístico – e por seu estilo de interpretação vocal marcado por variações rítmico-melódicas em sua enunciação. Sua imagem se fixou na memória da cultura brasileira especialmente ligada à “música nordestina tradicional”, como um de seus maiores representantes. Além disso, Jackson e sua música são apontados por artistas contemporâneos, como Gilberto Gil, Lenine, João Bosco, Chico Buarque, Gal Costa, entre muitos outros, como referências fundamentais para suas próprias obras musicais e para o campo da Música Popular Brasileira (MPB)¹. Este artigo traz alguns dos resultados de pesquisa de doutoramento que teve como tema a trajetória artística e a obra de Jackson do Pandeiro e suas relações com a música destes artistas da MPB, voltando-se especialmente para seu envolvimento com os cocos².

Por diversas vezes, durante sua carreira, Jackson declarou publicamente considerar o coco como o gênero mais relevante no contexto da música popular brasileira, como uma espécie de “matriz”, tanto no aspecto cultural quanto técnico-musical. São muitos os exemplos deste tipo de discurso de Jackson. Em uma entrevista para televisão, em 1981, ele afirmou: “Eu cheguei a uma conclusão que tudo é coco!” (Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=NjnAE5TrJpk> >, acesso em 22 jul 2016, 6min27seg). Anos antes, em 1976, em entrevista concedida à jornalista Margarida Autran, transcrita por seus biógrafos Moura e Vicente (2001: 332), Jackson declarou: “A turma se liga porque, a não ser samba-canção, pego de todo lado. De frevo a música de terreiro. Música que tem balanço no Brasil, faço todas elas. E o coco é o pai do negócio.”. Contudo, mesmo existindo em suas várias modalidades pelo Brasil, principalmente na região Nordeste, como forma de cultura popular, os cocos não se estabeleceram amplamente no mercado da música popular

¹ Considera-se aqui MPB, não como um “movimento” ou grupo de artistas surgidos durante os festivais da canção das décadas de 1960/70, ou mesmo como somente uma classificação de mercado. Neste trabalho, a MPB representa um *campo* – no sentido que Bourdieu (2009, 2011) confere ao termo – que abriga o conjunto das manifestações musicais brasileiras e suas relações, inclusive de poder, em âmbito social, cultural, econômico e simbólico.

² Os cocos são manifestações de cultura popular tradicional características da região Nordeste do Brasil, existentes em diversas formas. Podem ser praticados em modalidades que associam música e dança, como no coco de roda, ou somente como forma de cantoria, como no coco de embolada. Adiante nos dedicaremos a explorar um pouco mais algumas das características dos cocos.

mediatizada, sendo muitas vezes assimilados pelo termo guarda-chuva “forró”, como aconteceu com tantos outros gêneros musicais ligados à cultura nordestina. Considerando-se, desde a antropologia e a etnomusicologia, o paradigma culturalista, que afirma que cada expressão cultural tem sua importância para o grupo social que a vivencia, e que, desta perspectiva, não são comparáveis quanto ao seu valor, e todas relevantes, não nos cabe questionar sobre a validade da afirmação de Jackson sobre a predominância do coco em relação a outras formas musicais. Por outro lado, é possível perguntar: Por que Jackson considerava o coco com toda esta importância frente aos demais gêneros de música popular? Qual a relação do coco com a música do artista? Como o coco influenciou Jackson do ponto de vista cultural-artístico? Para responder a estas indagações, procedemos a estudos: da trajetória artística e de aspectos biográficos relevantes de Jackson, com base em informações obtidas em pesquisa bibliográfica, em sites de internet e em entrevistas; dos cocos, enquanto formas de cultura popular e sua adaptação como gênero de música popular mediatizada; e, da produção musical registrada pelo artista, por meio de fonogramas encontrados em CDs e em acervos sonoros digitais. Para tanto, buscamos dialogar com as ideias de autores como Mário de Andrade (1984), Maria Ayala (2000) e Thomas Turino (2008), entre outros. Vejamos então que coco é esse a que Jackson se referia e como ele permeou sua vida e sua trajetória artística.

2. Na pancada do ganzá de Flora Mourão

Em 31 de agosto de 1919 nasceu José Gomes Filho, em Alagoa Grande/PB. O menino era cafuzo, filho do oleiro José Gomes e de Flora Maria da Conceição, conhecida na região como a coquista³ Flora Mourão. Desde muito cedo, teve contato com o coco praticado por sua mãe, que era frequentemente chamada para animar as brincadeiras em festas e feiras do local. Esta atividade de Flora era também uma

³ “Coquista” ou “tirador(a)” são termos populares utilizados para designar o(a) cantador(a) de coco – enquanto forma de cultura popular –, mais especificamente, o(a) solista, que canta as estrofes das músicas, em geral improvisadas, e, eventualmente, também o refrão.

forma de subsistência para a família – muito pobre –, com o recebimento de mantimentos, tecido ou algum dinheiro, como contribuição por sua cantoria. Deste modo, o coco fez parte da vida de José Filho desde a infância, como manifestação cultural popular, mas também como meio de vida. Por volta dos dez anos de idade, então apelidado como “Zé Jack”, o menino já substituíra definitivamente instrumentistas mais experimentados, assumindo o posto de zabumbeiro nas cantorias de Flora. Em depoimento no programa *MPB Especial*, da TV Cultura, em 1972, quando já havia se tornado o conhecido cantor Jackson do Pandeiro, ele se recordaria desta época: “Aí foi quando eu me lembrei do tempo que eu via minha mãe batendo coco, também, né?... do tropé.” (JACKSON DO PANDEIRO – *MPB Especial* [1972], 2012, 10min23seg). Esta declaração aponta para dois aspectos relevantes: primeiro, o reconhecimento da influência do coco praticado por Flora; e, segundo, que este coco deveria ser de alguma modalidade que associa música e dança, com a participação de uma coletividade, uma vez que Jackson fez referência ao “tropé”, isto, é, à batida de pés dos participantes da brincadeira, durante a realização dos passos coreográficos, marcando o ritmo do canto e da dança.

O termo “coco” reúne sob sua designação uma diversidade de manifestações. Mário de Andrade, em sua obra *Os cocos*, que traz textos produzidos a partir de sua conhecida viagem de pesquisa etnográfica a Estados da região Nordeste do Brasil, realizada entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, declarou a dificuldade em alcançar sua definição:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, **coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem.** O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. [...] **Coco também é uma palavra vaga** assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. Os tiradores desses cantos são chamados de “coqueiros”. (ANDRADE, 1984: 346 – grifos meus).

Parte da dificuldade de delimitação do termo deriva da *circularidade* de conteúdos – textos ou melodias – que são transportados de um gênero para outro por pessoas que participam de mais de uma manifestação cultural e que atuam como mediadores entre estas. Maria I. Ayala (2000: 21), afirma que “por causa das diferenças ocultadas sob essa designação [coco], parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural”. Deste modo, ao invés do singular “coco”, parece mais indicado pensarmos em “cocos”, no plural. As designações dos cocos são muito variadas, com referências à localidade em que uma determinada modalidade é praticada, à sua forma poética, aos temas abordados, ao tipo de performance, etc.

Em relação à performance, podem ser observados em dois grandes grupos⁴: 1) os cocos em que se associam música e dança, em geral realizados em forma de canto responsivo, com a participação de um solista – o “coquista” ou “tirador” –, que improvisa os versos das estrofes, e de uma coletividade que faz a parte do coro, cantando os refrãos e as respostas ao solista, além de executar a coreografia, como no coco de roda, no coco praieiro; e, 2) os cocos que são realizados exclusivamente como cantoria, geralmente em forma de desafios improvisados, como no coco de embolada, onde uma dupla de cantadores/emboladores se enfrenta, procurando ridicularizar um ao outro frente aos ouvintes, embasados em juízos de valor sobre a performance, como virtuosismo, destreza, criatividade e competência.

Pelo depoimento de Jackson destacado anteriormente, podemos deduzir que a modalidade de coco praticada por Flora estava ligada ao primeiro grupo. Isso também pode ser percebido por duas músicas gravadas por ele, que afirmou pertencerem ao repertório de sua mãe: “Eu me lembro dela [Flora] com um certo coquinho. Eu até regravei... gravei! Aproveitei um estribilho e fiz... fiz *Xexéu de Bananeira!*” (JACKSON DO PANDEIRO – MPB Especial [1972], 2012, 20min16seg). Esta fala de Jackson no programa *MPB Especial* foi seguida da performance da referida música, com o cantor exclamando, durante a introdução: “Segura o coco!”, que é uma frase típica dos praticantes dos cocos em suas várias formas, enquanto

⁴ Este texto não se apresenta como um estudo sobre os cocos, trazendo apenas algumas informações para sua contextualização em relação aos temas aqui discutidos. Para mais informações sobre os cocos, ver Andrade (1984) e Ayala (2000).

manifestações de cultura popular tradicional. Deste modo, Jackson estava simulando, em uma apresentação artística, a realização deste coco em seu contexto tradicional, atuando como mediador entre os universos da cultura popular tradicional e da música popular mediatizada. O estribilho citado por Jackson é cantado da seguinte maneira: primeiro o solista/coquista canta “Ô, menina bonita, não dorme na cama/ Dorme na limeira, no colo da rama/ Meu Xexéu de Bananeira, Cajueiro abaixa a rama”, ao que o coro responde com a repetição do último verso “Meu Xexéu de Bananeira, Cajueiro abaixa a rama”, caracterizando o canto responsivo. A segunda música é o coco *Véspera e Dia de São João*, cujo refrão Jackson cantou no mesmo programa televisivo: “Hoje é a vés’ra e amanhã é o dia/ Quem não dorme sou eu, Maria/ Vou-me embora pra Ponta de Pedra/ Saudade eu tenho da Bahia”. Em seguida, afirmou: “É isso aqui. Isso também era um coquinho da ‘Velha’. Ela cantava esse coquinho, então eu peguei também pra ficar com uma recordação. Peguei a música e fiz junto com Maruim, fizemos, desenvolvemos de uma maneira, assim, típica lá da Bahia.” (JACKSON DO PANDEIRO – MPB Especial [1972], 2012, 18min28seg).

Estas declarações de Jackson, além de confirmarem a influência do coco praticado por sua mãe, que carregou desde a infância até seus anos de atuação profissional, evidenciam também a característica de mediador assumida pelo artista. Jackson promovia, assim, a transposição dos cocos enquanto formas de cultura popular tradicional, existindo como parte do modo de vida de uma coletividade, para o mundo da música popular mediatizada, por meio do rádio, do disco, dos shows, do cinema e da televisão. Ele não foi o único a atuar neste sentido – antes dele, nos anos 1920/30, Minona Carneiro e Manezinho Araújo, por exemplo, já haviam deixado suas marcas como emboladores nos meios de comunicação social, atuando nas rádios e nas gravadoras de discos no Rio de Janeiro –, mas, pelo que se pode aferir nesta pesquisa, é possível afirmar que Jackson foi o artista que maior alcance obteve ao praticar este tipo de mediação com os cocos. Não se trata aqui de fazer comparações técnico-estéticas entre os intérpretes para verificar quem foi o “melhor” entre eles, mas apenas de reconhecer que Jackson esteve atuante profissionalmente em um momento em que os meios de comunicação social haviam

atingido um desenvolvimento tecnológico e um alcance maior que o de seus antecessores, possibilitando-lhe atingir, potencialmente, o público de todas as regiões do país, com um número maior de aparelhos receptores de rádio e de toca-discos, além da televisão.

Este processo de mediação realizado por Jackson pode ser observado também com por meio dos conceitos de *participatory performance*, *presentational performance* e *high fidelity*, apresentados pelo etnomusicólogo Thomas Turino em seu livro *Music as social life: the politics of participation*, de 2008:

participatory performance é um tipo especial de prática artística em que não há distinções entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes que executam papéis diferentes, e o principal objetivo é envolver o número máximo de pessoas em algum papel da performance. *Presentational performance*, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem música para outro grupo, o público [ou audiência], que não participa no fazer da música ou dança. *High fidelity* refere-se à realização de gravações que têm a intenção de indicar ou ser um ícone da performance ao vivo. Embora as gravações de *high fidelity* estejam conectadas às performances ao vivo de muitas formas, técnicas e práticas especiais de gravação são necessárias para tornar esta conexão evidente no som da gravação, e papéis artísticos adicionais – incluindo técnicos de gravação, produtores e engenheiros – também ajudam a delinear a *high fidelity* como um campo de prática própria. (TURINO, 2008: 26 – tradução⁵ minha).

Os cocos, enquanto manifestações de cultural popular tradicional, estão associados à ideia de *participatory performance*, existindo em um contexto em que, em geral, a noção de autoria não se coloca, com a brincadeira sendo conduzida pelo coquista em diálogo com a coletividade, por meio de processos de improvisação

⁵ “Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. Presentational performance, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing. High fidelity refers to the making of recordings that are intended to index or be iconic of live performance. While high fidelity recordings are connected to live performance in a variety of ways, special recording techniques and practices are necessary to make this connection evident in the sound of the recording, and additional artistic roles – including the recordist, producers, and engineers – also help delineate high fidelity as a separate field of practice.” (TURINO, 2008: 26).

idiomática. A atuação mediadora de Jackson contribuiu para conectar, transportar, os cocos a um novo contexto, da música popular mediatizada, isto é, da *presentional performance* e da *high fidelity*, ressignificando-os. Os cocos transformados em gêneros de música popular precisaram passar por adaptações em sua forma. Antes existindo pelo tempo necessário para se completar a experiência coletiva de uma determinada comunidade, passaram então a ser delimitados pela duração dos discos de 78 rpm e pelos blocos dos programas de rádio, determinados pelos anúncios publicitários. Os processos de *improvisação* dos coquistas deram lugar à *composição* das estrofes, cristalizadas nas gravações – mas não totalmente nos shows, onde ainda era possível o cantor popular fazer uso das técnicas dos cantadores/emboladores.

É preciso, porém, ressaltar que estes conceitos indicados por Turino se assemelham mais a *modelos estruturais*. Desta maneira, apenas de forma esquemática é que podemos pensar a *participatory performance* e a *presentional performance* como instâncias independentes. Os cocos praticados por Flora durante a infância de Jackson são um exemplo de que estas categorias não são necessariamente excludentes, mas podem se interpenetrar. Como modalidade que faz uso de música e dança, com a participação de uma coletividade para dançar e cantar as respostas e refrãos do coro, associam-se à noção de *participatory performance*. Porém, do conjunto de participantes, alguns são reconhecidos como mais proficientes para exercer funções específicas, como tocar um instrumento musical ou fazer o papel de solista/coquista, que vai conduzir a brincadeira e improvisar as estrofes. E nesta categoria de coquista é que se encontrava Flora Mourão, realizando uma parte de competência individual dentro de uma prática coletiva. A atuação de Flora se aproximava, portanto, da ideia de *presentional performance*, mas ela só tinha existência em um contexto de *participatory performance*.

Os cocos cantados por Flora foram importantes também em um momento decisivo da trajetória artística de Jackson. Desde a década de 1940 ele construía sua carreira profissional como cantor de samba, especialmente ligado ao samba de breque, atuando em rádios em João Pessoa/PB e Recife/PE. Contudo, em 1953,

quando era contratado como parte do elenco da Rádio Jornal do Commercio, de Recife, foi escalado para participar de uma revista carnavalesca chamada *A Pisada É Essa!*... Momentos antes de se apresentar, foi chamado pelo diretor do espetáculo, Amarílio Nicéas, que lhe ordenou que alterasse seu repertório – ele havia preparado um samba e uma marcha carnavalesca que estavam fazendo sucesso no Rio de Janeiro –, dizendo: “Não! Você vai cantar aquele negócio que cê canta... aqueles coquinho, do tempo da sua mãe... aquele povo todo...”, de acordo com depoimento de Jackson (JACKSON DO PANDEIRO – MPB Especial [1972], 2012, 9min18seg). Mesmo contrariado, ele teve que obedecer a solicitação, e escolheu o coco *Sebastiana*, de seu parceiro Rosil Cavalcanti, para sua apresentação. Surpreendentemente, a performance obteve grande sucesso, sendo repetida durante os próximos 29 dias que antecederiam o carnaval. Desde então, sua carreira foi impulsionada pelo sucesso abrupto no Nordeste; seu repertório profissional foi reformulado, diversificando-se com a variedade de gêneros musicais nordestinos, como o coco, o baião, o xote, entre outros; foi contratado pela gravadora Copacabana, e alcançou o sucesso nacionalmente em 1954, com seu primeiro disco, com as músicas *Forró em Limoeiro* e *Sebastiana*. Daí por diante, tornou-se um dos principais artistas da MPB, por aproximadamente uma década, atuando em shows, programas de rádio e televisão, com participações no cinema e presença constante em artigos de jornais e revistas. E tudo por causa do “coquinho” que cantou na revista carnavalesca⁶.

3. Uma “escola de canto ligeiro”

Não foram apenas as modalidades de coco ligadas à dança que participaram da formação cultural e artística de Jackson. Durante a infância e a juventude ele teve contato com muitos cantadores, repentistas, emboladores, nas praças e feiras pelo Nordeste – especialmente em Campina Grande/PB, onde viveu sua adolescência e seus primeiros anos da fase adulta, inclusive em sua grande Feira Central,

⁶ Este episódio, que considero como um tipo de “rito de passagem” dessacralizado na trajetória artística de Jackson, foi estudado de forma mais aprofundada em Campos (2016, 2017).

entreposto comercial e de trocas, onde muitos artistas populares se apresentavam em busca de seu sustento.

Em entrevista com o intérprete e compositor Silvério Pessoa⁷, realizada em julho de 2016, o artista comentava sobre o aspecto da divisão rítmico-melódica vocal de Jackson, quando fez a seguinte afirmação:

O que eu poderia dizer tecnicamente é que existe **uma “escola”** [...] em vias de extinção, **que é o “jeito ligeiro” de cantar**. Coisa que você só consegue ouvir em Jackson do Pandeiro, em Jacinto Silva... em uma fase de Genival Lacerda... e, talvez, o único ainda que resiste, que é um paraibano de Campina Grande, chamado Biliu de Campina. (SILVÉRIO PESSOA, 2016 – grifos meus).

Mas o que seria esta “escola de canto ligeiro”? O que Silvério indicava com sua declaração era a influência do coco de embolada sobre o estilo interpretativo de Jackson e dos demais artistas citados por ele. Este “jeito ligeiro” era derivado do modo de cantar dos coquistas/emboladores, muitas vezes com a enunciação de trechos improvisados em que as sílabas poéticas são cantadas consecutivamente, distribuídas por todas as subdivisões dos tempos dos compassos binários simples que caracterizam os cocos de embolada – se considerarmos a semínima como unidade de tempo, teremos as sílabas cantadas em dois grupos de quatro semicolcheias a cada compasso. Estas sessões improvisadas com muitas palavras enunciadas em seguida, em andamentos acelerados, provocam a sensação de que as sílabas estão “embolando”, e dificultam a pronúncia do cantador. Surgem, assim, os juízos de valor dos coquistas/emboladores – como virtuosismo, destreza, criatividade, competência – como critérios para se realizar uma performance e mesmo para sua avaliação artística por seus pares (outros cantadores) ou pelo

⁷ Silvério Pessoa é cantor e compositor, nascido em 1962, na cidade de Carpina, na Zona da Mata pernambucana. Foi líder da banda Cascabulho, na década de 1990, participando de uma segunda fase do movimento manguebeat, que se desenvolveu em Recife/PB nesta época. Iniciou sua carreira solo no ano 2000. Estabeleceu-se como um dos principais artistas a promover a divulgação da obra e da memória de Jackson do Pandeiro. Em 2015, Silvério lançou o CD *Cabeça Feita – Silvério Pessoa canta Jackson do Pandeiro*, todo com regravações do repertório de Jackson.

público. E tanto estes princípios técnicos, de se realizar o canto, quanto estéticos/poéticos, de se criar e organizar o material musical, foram assimilados e praticados por Jackson em suas performances artísticas durante sua carreira. Isso pode ser percebido em muitas de suas músicas registradas em discos. Como ilustração, transcrevo em seguida um trecho da música *O Canto da Ema*, composição de Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale, que foi gravada pela primeira vez por Jackson do Pandeiro, em disco 78 rpm, no ano de 1956, e que se tornou um dos maiores sucessos de sua carreira, além de atingir o *status* de “clássico” da MPB:

♩ - 106

JP Seção C
Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C'
Vo cê bem sa be que a E ma

JP Seção C''
Vo cê bem sa be que a E ma quan do

JP Seção C
can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar!?

JP Seção C'
quan do can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar!?

JP Seção C''
can ta vem tra zen do no seu can to um bo ca do de a zar!?

Fig 1: Transcrição para partitura da Seção C, exposição e reexposições, da gravação de Jackson do Pandeiro para a música *O Canto da Ema* (1956).

As transcrições representam a Seção C da referida música, sendo C a exposição do trecho cantado e C' e C'' suas duas reexposições. Como se pode observar, as palavras são cantadas em grupos consecutivos de semicolcheias, quase que escandindo as sílabas poéticas. Os destaques em amarelo indicam as variações rítmico-melódicas provocadas pelo deslocamento do início da frase melódica, “atrasada” em duas semicolcheias em relação à seção de exposição, causando alterações na acentuação das palavras durante todo o trecho. O destaque em verde aponta uma variação no início da segunda reexposição, com o emprego de síncopas distribuídas pelo compasso anacrústico, mas cuja enunciação retoma o padrão da exposição desde a segunda semicolcheia do compasso inicial.

Nesta seção, pode-se perceber o tipo de enunciação vocal e de organização das palavras características dos coquistas/emboladores, conforme descrito anteriormente, mas também um pouco do estilo próprio de Jackson, que procurava cantar cada reexposição de um determinado trecho musical de um modo distinto, por meio de variações rítmico-melódicas que improvisava durante sua performance. Estes mesmos procedimentos podem ser encontrados em diversas gravações de Jackson durante sua carreira. A própria música *O Canto da Ema* tem versões registradas em 1970 e 1972, onde estes procedimentos são retomados, em novas variações rítmico-melódicas.

4. Algumas considerações

Retomando os questionamentos do início deste artigo, podemos considerar que o posicionamento de Jackson de que “Tudo é coco, tudo vem do coco”, tinha estreita relação com o importante papel que esta manifestação de cultura popular tradicional desempenhou durante toda sua vida. Grande parte de sua identidade cultural e artística se constituiu a partir das experiências que vivenciou desde a infância, com os cocos aprendidos e brincados com sua mãe, Flora Mourão, e a comunidade em que passou seus primeiros anos de vida, em Alagoa Grande/PB. Depois, vieram muitas outras, nas praças e feiras, no sertão e nas praias, com os cocos de roda, de usina, de engenho, praieiro, de embolada, trocado, de obrigação,

etc. Também foram decisivos os cocos levados para o contexto da música popular mediatizada, inclusive pela ação mediadora do próprio Jackson do Pandeiro.

Vale dizer que, em função da natureza rítmica dos cocos, em geral estruturados em compassos simples, baseados em pulsos com quatro subdivisões, a aproximação destes com os demais gêneros de MPB praticados por Jackson, como o samba, a marcha carnavalesca, o baião e o frevo, era facilitada, uma vez que estes também se organizam por meio do mesmo tipo de compasso e com as mesmas subdivisões dos pulsos. Deste modo, a intersecção, o diálogo que Jackson promovia entre estes gêneros em sua obra musical, talvez, pudesse ter sido percebida por ele como uma derivação do coco, o primeiro gênero que ele teve contato pessoal e que influenciou sua vivência musical desde a infância, resultando em sua percepção particular de que “Tudo é coco”.

Por fim, podemos ainda considerar que, apesar da diversidade de manifestações culturais reunidas sob o termo “coco”, como observado anteriormente, Jackson sempre usava a palavra no singular. Por sua própria vivência, ele conhecia de perto esta diversidade, mas não se preocupava em diferenciar as modalidades dos cocos aos quais se referia em seus discursos. Talvez, porque considerasse todos igualmente como constitutivos de sua identidade cultural e artística. Desta maneira, é possível entender que, quando ele afirmava sua conclusão de que “Tudo é coco”, estava se referindo a toda esta pluralidade de manifestações culturais que constituíam o *seu próprio universo musical, sua visão de mundo, dentro do campo da MPB*, com seus estimados cocos dialogando com os demais gêneros e expressões que também eram tão importantes para ele.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades ; (Brasília) : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*. In: AYALA, Maria Ignez Novais. AYALA, Marcos (Org.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000. p. 21-40.

- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. *A performance do coco Sebastiana: um rito de passagem na trajetória artística de Jackson do Pandeiro*. In.: ANAIS DO XXVI CONGRESSO DA ANPPOM. Belo Horizonte: 2016.
- _____. *Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação*. São Paulo, 2017. 322f. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2017.
- MARCELO, Carlos. RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou! – Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MOURA, Fernando. VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- SOARES, Inaldo. *A Musicalidade de Jackson do Pandeiro*. Camaragibe: IGP (Gráfica), 2011.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Gravação em CD

- O CANTO DA EMA. Alventino Cavalcante, Ayres Viana e João do Vale (Compositores). Jackson do Pandeiro (Intérprete). Rio de Janeiro: Copacabana, 1956. In.: *Jackson do Pandeiro – O Rei do Ritmo*. Coletânea. CDs. Universal, 2016.

Vídeo

- JACKSON DO PANDEIRO. *MPB Especial – Jackson do Pandeiro [1972]*. 1 DVD (50min). Direção original: Fernando Faro. Direção do DVD: Marcelo Fróes. [S.l.]: Discobertas, 2012.

Entrevista

- PESSOA, Silvério. Entrevista concedida a Claudio Henrique Altieri de Campos. Registro audiovisual. São Paulo, 13 julho 2016.

Material audiovisual em meio eletrônico

- YOUTUBE. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=NjnAE5TrJpk> >. Acesso em 22 jul 2016. *Jackson do Pandeiro - Parte 5/5 (Final)*. Dur.: 8min22seg.

Claudio Henrique Altieri de Campos

Doutor em Música/Etnomusicologia (IA/UNESP), com pesquisa financiada por bolsa CAPES, e Mestre em Artes/Musicologia (ECA/USP). Realizou estágio de doutorado sanduíche na Universidade de Aveiro/DeCA, Portugal (PDSE). Dedicar-se principalmente aos seguintes temas: música popular brasileira (MPB), Jackson do Pandeiro, história da MPB, arranjo musical, performance musical, educação musical, guitarra e violão popular.

A ARTE DOS OUTROS NAS OBRAS “ÁGORA:OCATAPERATERREIRO” E “O BRASIL DOS ÍNDIOS: UM ARQUIVO ABERTO”

Luis Quesada
Instituto de Artes da UNESP - luisrobtoquesada@gmail.com

RESUMO

As transferências culturais nas artes visuais estiveram muito presente na tradição artística ocidental e em toda nossa história da arte de raiz europeia. Esse interesse não acabou nos dias de hoje, porém sofreu importantes transformações guiadas por paradigmas éticos que modificaram as abordagens dos artistas desde o Modernismo até a Arte contemporânea, surgindo novos diálogos e novas perspectivas na forma de recriar ou representar a história dos “contatos” com a Cultura e a “Arte” dos Outros povos e Culturas. Este artigo se esforça para contextualizar tais transformações nas “trocas” interculturais desde o final do século XIX até hoje em dia. Para isso conta com o estudo de caso das obras “Ágora:OcaTaperaterreiro” de Bené Fonteles e “O Brasil dos índios:Um arquivo aberto” do projeto Vídeo nas Aldeias, ambas expostas na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva.

PALAVRAS-CHAVE (CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO, TAMANHO 11)

Arte Contemporânea. Transferências culturais. Identidade Cultural. Alteridade. Indigenismo

RESUMEN

Las transferencias culturales en las artes visuales han estado muy presentes en la tradición artística occidental y en nuestra historia del arte de raiz europea. Este interés no se ha acabado en los días de hoy, sin embargo sufrió importantes transformaciones conducidas por paradigmas éticos que modificaron los enfoques de los artistas desde el Modernismo hasta el Arte contemporáneo, surgiendo nuevos diálogos y nuevas perspectivas para recrear o representar la historia de los “contactos” con la cultura y el “Arte” de los otros pueblos y culturas. Este artículo se esfuerza por contextualizar tales transformaciones en los “intercambios” culturales desde finales del siglo XIX hasta hoy en día. Para ello, cuenta con el estudio de caso de la Obras “Ágora:OcaTaperaterreiro” de Bené Fonteles y “O Brasil dos Índios: Um arquivo aberto” del Proyecto Video nas Aldeias, ambas exhibidas en la 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo. Transferencias culturales, Identidad cultural. Otridad. Indigenismo

1. “Arte primitiva” e seres “exóticos”

O interesse pelas culturas alheias, os objetos etnológicos e a estética do que podemos designar “arte dos outros” esteve muito presente na tradição artística ocidental e em toda nossa história da arte de raiz europeia. Pelo visto, esse

interesse não acabou nos dias de hoje, é o que percebemos ao caminhar entre as obras da 32ª Bienal de Arte de São Paulo - Incerteza Viva, especialmente ao adentrar o espaço da obra “Ágora: OcaTaperaTerreiro” de Bené Fonteles.

O fato de usar, ressignificar e representar a “*arte dos outros*” em criações artísticas não é contemporâneo. Desde a colonização das Américas no século XVI e com a consequente expansão neo-colonial europeia no fim do século XIX, se reflete indiscutivelmente, o interesse pelas culturas dominadas ou subjugadas nas artes. Esta fascinação ocidental pela “*arte dos outros*” pode comprovar-se nas grandes mostras coloniais das *Exposições Universais* europeias realizadas no último terço do século XIX, nas quais se exibiam uma enorme variedade de objetos etnográficos considerados exóticos ou extravagantes pelo público europeu da época. Isto originou uma importante quantidade de compradores desses objetos etnológicos e posteriormente grandes coleções que deram origem à grandes museus etnológicos; como o de Berlim, fundado em 1886. No Brasil, um dos maiores acervos de artefatos arqueológicos e etnográficos se encontra no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo MAE-USP, as compras, doações e coletas também começaram a surgir desde o fim do século XIX.

Nas *Exposições Universais* e demais feiras europeias e estado-unidenses realizadas também nessa época, a cultura dos outros povos foi denominada *primitiva* e interpretada, portanto, como culturas atrasadas, “selvagens” ou “incivilizadas”. Tampouco podemos esquecer que além dos objetos etnológicos dessas exposições, os próprios seres humanos eram considerados “exóticos”, “selvagens” ou “monstros” e se expunham nas feiras, circos e zoológicos nos Estados Unidos e na Europa no final do século XIX¹(Fig.1). Naqueles tempos sombrios, essas exposições pseudo-etnográficas serviam como espetáculo de propaganda para legitimar a colonização e a superioridade da cultura ocidental frente as outras culturas. Neste sentido, utilizaram as culturas alheias para perpetuar o seu poder de conquista, o domínio dos seus territórios e a supremacia racial ou cultural.

¹ BBC MUNDO (2011). Cuando algunos humanos eran “exóticos” en Europa. BBC. In http://www.bbc.co.uk/mundo/video_fotos/2011/12/111202_fotos_exposiciones_eticas_europa_jgc.shtml. Acessado em 9 de mai 2017.

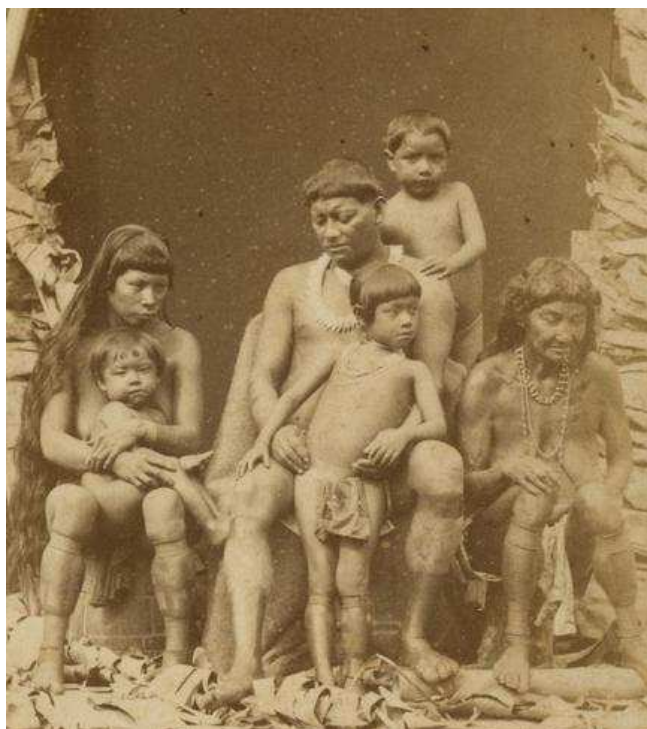


Figura 1: Índios Galibi do Oiapoque (entre o Brasil e a Guiana francesa), são exibidos em um espetáculo etnológico no jardim zoológico de Aclimatation, Paris 1893. Foto do grupo de pesquisas Achac, coleção particular. Fonte: disponível em <
http://www.bbc.co.uk/mundo/video_fotos/2011/12/111202_fotos_exposicoes_eticas_europa_jgc.shtml> acessado em: 9 mai. 2017

É evidente que o trato que receberam os povos subjugados durante os processos de colonização em todo o mundo, foi discriminado, porém a fascinação pelas culturas distantes, os objetos que produziam e em definitiva a “Arte dos outros”, seduziu a grandes artistas e um setor importante relacionado com os estudos culturais no Ocidente, que mantiveram um grande interesse e zelo pela preservação e conservação de objetos etnológicos. Uma autora que questiona os critérios utilizados para julgar à “Arte Primitiva” ou tribal no Ocidente, é Sally Price, quem analisa no seu livro “*Primitive Art in civilized places*”², a arrogância cultural implícita na apropriação que faz o Ocidente hegemônico da arte não ocidental. Seu livro, ironicamente, está “*dedicado à aqueles artistas dos quais nossos museus têm suas obras, mas não seus nomes*”.

A apropriação e comercialização desses objetos étnicos durante o último terço do século XIX, teve como consequência que as peças produzidas de acordo com

² PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. University of Chicago Press, 2002.

diferentes raízes culturais, crenças e universos simbólicos díspares, originárias da África, Oceania ou das Américas, foram catalogadas como “Arte” segundo os critérios ocidentais, sem considerar nem a função nem o contexto do qual provinham. As peças africanas, por exemplo, foram expostas como “*Arte negra*” ou como todos os outros objetos artesanais, rituais ou etnográficos: “*Arte primitiva*”.

2. Primitivismo no modernismo

Posteriormente foi criado o conceito *primitivismo* para designar o fenômeno da influência que teve o tribal ou o “primitivo” no desenvolvimento do movimento artístico modernista europeu e de vanguarda. Pensemos nos inícios da fase cubista de Picasso, um dos protagonistas da revolução artística vanguardista de princípios do século XX. A tela das Senhoritas de Avignon, pintada em 1907, conta com uma inspiração que surge com a apreciação estética de máscaras africanas (Fig.2), trata-se da chamada *fase negra* de Picasso. Mas não foi o único artista da época a deixar-se levar pelo “primitivo”. A procura do “exótico” e do “selvagem” inspiraram e caracterizam a artistas como Artaud, Lasar Segall ou Gauguin, que negando a civilização partiram em busca do “primitivo”, do “puro” e do encontro com o mítico “bom selvagem” idealizado por Jean Jacques Rousseau.

Dessa forma podemos diferenciar o conceito de *primitivismo*, vital para o decorrer artístico do modernismo, frente ao colecionismo de objetos etnográficos, tais como máscaras, estátuas ou artesanatos catalogados e legitimados como *Arte Primitiva*.

Isto ocorreu no Ocidente graças a uma interpretação baseada na visão esteticista que foi aplicada a todos aqueles objetos cotidianos, artesanais ou rituais, considerados “primitivos” porque haviam sido produzidos por seres “incivilizados” de natureza “selvagem”. Estes objetos ou a “Arte dos outros” na realidade, não haviam sido criados para que os membros de uma comunidade os contemplassem em um local específico como pode ser um museu, e tampouco foram concebidos com a intenção de fazer arte; Porém, a visão estética foi o conceito dominante em influentes livros e exposições que deram lugar a uma legitimação artística ocidental do que freqüentemente foi denominada “Arte primitiva”.



Figura 2: Detalhe da tela “As senhoritas de Avignon”, Pablo Picasso (1907). Comparação com uma máscara da cultura Dan, Costa do Marfim.³

Este uso ou apropriação da estética de culturas alheias foi a gênese de novas realidades visuais híbridas, que dentro da história da arte ocidental, romperam com a visão do tradicionalismo europeu da época, desembocando assim nas vanguardas de princípios do século XX e o modernismo. É realmente lamentável que a arte ocidental se apropriara dos seus recursos estéticos sem ter em conta os usos e significados originários dos objetos etnológicos das demais culturas. Este mesmo argumento foi o núcleo principal das críticas que recebeu a polêmica exposição e catálogo realizados em 1984 por William Rubin para o MOMA: *Primitivism in 20th Century Art*. A exposição repleta de formalismos, convenções e argumentos discutíveis, buscava o parecido entre as obras dos mestres europeus: Picasso, Giacometti, Brancusi, entre outros com objetos etnológicos ou tribais, de maneira que os exibiam juntos com grande proximidade espacial, a fim de que o espectador captara as semelhanças no que se refere as qualidades estéticas. As críticas desmitificavam o ponto de vista genérico que oferecia e exposição, já que a seleção de Rubin mantinha uma grande subjetividade implícita enquanto ao parecido dos objetos e as obras de arte. James Clifford denomina as semelhanças do que foi exposto, como simples “afinidades”,

³ RUBIN, William. *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Vol. 1. New York: Museum of Modern Art, 1984.

susceptíveis de serem matizadas, pois as analogias entre os dois pólos eram evidentemente subjetivas⁴. Apesar de tudo, esta exposição impulsionou um debate importante no campo das artes plásticas no decorrer dos anos 90 e posteriormente surgiram novas alternativas à interculturalidade dentro da arte contemporânea.

O modernismo brasileiro encontrou sua face “primitivista” na construção da “Antropofagia” para legitimar sua apropriação crítica, seletiva e metabolizante de tendências artísticas européias de vanguarda. O Manifesto Antropofágico, publicado em 1928⁵ pelo poeta Oswald de Andrade, é plenamente subversivo com a questão. Provocador e repleto de ironias e sátiras. Seu autor recria a metáfora inspirada na figura do “primitivo” indígena tupinambá como sujeito ativo e agressivo que devora ao colonizador forasteiro para obter todos os seus saberes, de tal forma que subverte o “Mito do bom selvagem” de Rousseau. Na antropofagia o indígena devora, absorve e digere tudo o que de melhor lhe oferece a cultura estrangeira, engole voluntariamente a cultura dominante e utiliza seus valores em benefício próprio.

Depois de sua publicação, segundo Mosquera, o manifesto poético e a metáfora da antropofagia foi utilizada por diversos autores e críticos latino-americanos como uma noção chave da dinâmica cultural e artística, não somente brasileira, mas do continente. Por um lado, descreve uma tendência presente na América Latina desde os princípios da colonização européia, por outro, cria uma estratégia de ação. Sua linha não sobreviveu somente ao modernismo das suas origens, senão que foi impulsionado pelo auge das idéias pós-estruturalistas e pós-modernas que se aproximam da apropriação, a resignificação e a validação da cópia⁶. Vale lembrar que a 24ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 1998, curada por Paulo Herkenhoff⁷ ficou conhecida como a Bienal da Antropofagia, já que recuperava e propunha como eixo curatorial a ideia de “contaminação” nas Artes visuais permeando os diálogos tran-

⁴ CLIFFORD, J. (1988). Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Primera edición en español, 1995. Barcelona: Gedisa. Pp. 229-256

⁵ ANDRADE, O. *Manifesto antropofágico*. Revista de antropofagia: São Paulo, ano 1, No. 1. 1928

⁶MOSQUERA, G.(2010). *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid : Exit, D.L. p.156.

⁷Bienal de São Paulo.(1998). 24ª Bienal Um e/entre Outro/s. Fonte: disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2341>> acessado em 29 de mai. 2007

culturais que questionavam Identidade/Alteridade, dentro da dinâmica cultural brasileira, válida para toda Latino-america, onde se reforça a paternidade da cultura europeia ocidental, sem deixar de lado as diferenças e particularidades que estabelecem as fronteiras e as tensões.

3. Novas abordagens de diálogo com o Outro na Arte contemporanea

É conhecida a crítica de diversos autores ao uso da arte estrangeira como outra forma de dominação etnocêntrica, ou a representação em forma de arte da superioridade ocidental frente ao resto das culturas, inclusive há autores que afirmam que o desenvolvimento da modernidade não teria sido possível de não ser pelo “roubo” das culturas forâneas.

Roubo, apropriação ou antropofagia artística, tanto faz a nomenclatura, mas ao chegar neste ponto, cabe perguntar se essa crítica segue sendo válida para alguns artistas contemporâneos. É possível que a obra de Bené Fonteles apresentada na 32ª Bienal de arte de SP reproduza este mesmo uso e apropriação indevida de objetos rituais e étnológicos para a criação da sua “Ágora:OcaTaperaTerreiro”⁸?

A arte ocidental e moderna ficou na metade do caminho ao preocupar-se somente pela maneira em que os artistas ocidentais ressignificaram e assumiram as culturas e qualidades estéticas desses objetos etnológicos. Isto se deve à que não compararam além do valor estético os usos e significados originários com os que lhes foram dados pela modernidade, aqui há uma diferença crucial com respeito à obra de Fonteles pois o artista parece ter se preocupado algo mais como veremos a continuação.

A obra “Ágora: OcaTaperaTerreiro” de Bené Fonteles, inevitavelmente traz esta reflexão sobre esse passado não tão distante, pois a tradição de uso de estéticas estrangeiras e a exibição de culturas *Outras* (muitas vezes culturas indígenas), assim como sua “arte” em grandes exposições de matizes ocidentais e hegemônicas, não é algo novo. A novidade está na intencionalidade com que tratam essa questão os artistas contemporâneos. Hoje devemos analisar o compromisso ético que acompa-

⁸32ª Bienal de São Paulo Incerteza Viva. Bené Fonteles “Ágora:Oca TaperaTerreiro”. Fonte: disponível em <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2536>> acessado em 29 de mai. 2017

nha um trabalho de criação artística que se envolve politicamente com minorias étnicas desfavorecidas diante dos grandes interesses dos Estados ou nações em que se encontram.

Apesar da contradição ao deparar-se com os inúmeros agentes capitalistas “patrocinadores da cultura” ao adentrar o Pavilhão, não podemos dizer que a Bienal das Incertezas e a “Oca” de Bené Fonteles foram criadas com as mesmas intenções daquela época, muito pelo contrário, reconheço sinceros desejos de manifestar a importância das mensagens atuais dos povos originários que habitam o Brasil.

Talvez, somente depois da autocrítica pós-moderna ao discurso etnocêntrico ocidental estejamos dispostos a desmitificar ou “descolonizar” o caráter único de racionalidade humana, com a finalidade de nos contagiar e abrir nossas mentes à outras racionalidades alternativas e, por tanto, a outras formas de entender o mundo.

A “Ágora: OcaTaperaTerreiro” foi instalada no piso térreo do pavilhão e consiste numa construção de paredes de taipa e teto de palha elevada entre duas colunas de sustentação que pertencem ao próprio Pavilhão da Bienal, isto nos recorda que não estamos dentro de uma única “Oca”, pois ela se encontra resguardada no interior de outra grande “oca de caráter ritual”, que a protege do sol, dos ventos e das chuvas. Além de abriga-la dos riscos diretos da natureza, esta grande “oca” é ritual porque possui um verdadeiro poder mágico, aquele capaz de transformar por encantamento espacial qualquer objeto em Arte culta, erudita. Esta magia anula, portanto, a advertência ingênua do autor, que lemos escrita no chão antes de adentrar o espaço da obra: Isto tudo não é Arte!

Arquitetonicamente a obra de Fonteles nos recorda uma “casa de reza” de estilo Guarani, onde encontramos uma roda central formada por pequenos assentos que simula um espaço de comunhão ou reunião. Lá dentro está a cultura popular e a antiga fascinação pela “Arte dos outros”. De um lado vemos representações do exótico indígena em forma de artefatos ritualísticos, totens, instrumentos musicais e toda série de “Arte” etnográfico. Do outro lado, uma série de tarrafas utilizadas pelos pescadores dos povos caiçaras ou ribeirinhos, que “pescaram” de tudo (isopor, plástico in-

dustrial, etc.) menos peixes. Além disso, contemplamos o simbólico espiritual do sincretismo religioso brasileiro que caracteriza os terreiros de umbanda e candomblé.

Todas essas referências são utilizadas pelo artista que, no espaço miscigenado, elabora composições que nos remetem a pequenos altares onde realiza uma série de livre associações imagéticas usando e combinando fotografias e livros de pensadores e intelectuais, líderes indígenas, músicos e artistas acompanhados de santos católicos, instrumentos musicais indígenas e populares, totens, artefatos rituais, etc. (Fig. 3).

Estes pequenos altares, nos conduzem ao altar maior que se encontra à esquerda da entrada, este altar mantém um caráter visual muito semelhante aos elaborados nos terreiros de Umbanda ou Candomblé, no centro dele vemos uma representação popular do divino espírito santo numa bandeira costurada em retalhos com técnica popular, abaixo diversas figuras de santos e orixás acompanhados de figuras de entidades espirituais como caboclos e juremas. Na parte inferior vemos algumas representações de exú e o que poderiam ser oferendas. Para quem nunca visitou um terreiro e tem curiosidade pode ser um atrativo exótico interessante, caso contrário pode parecer profano.

Todos estes elementos configuram o imaginário íntimo do artista, e funcionam como pistas de suas preocupações cosmológicas, espirituais, existenciais, éticas e intelectuais. Mas, como expressá-las, além do que se vê na “Oca”? Como levar essas inquietações pessoais ao grande público que acode ao Pavilhão mágico da Bienal e quer entender: o que o artista pretende dizer tudo com isso?



Figura 3 - Estatua de Cosme e Damião + Fotografia de John Lennon e Yoko Ono durante o famoso protesto *Bed Peace* realizado durante a guerra do Vietnã + duas flautas dentro de uma caixa de madeira, Abaixo Objetos musicais e ritualísticos indígenas. Fotografia de arquivo pessoal

Pois bem, como o próprio título da obra induz, o autor realiza uma tentativa de fundir o espaço aberto de discussão e reunião que representava a ágora das polis gregas, levando o público à debate sobre as questões políticas de ativismo ecológico, as questões indigenistas e socioambientais que inundam de polêmica o Brasil pós-Mariana⁹. Para isso, Bené Fonteles criou uma programação contínua de ativação e extensão da obra onde conta com diversas apresentações e encontros de convidados com o público. Alguns convidados e colaboradores foram o líder indígena Ailton Krenak, o xamã yanomami Davi Kopenawa, a fotógrafa Claudia Andújar, os artistas Lourival Cuquinha e Ernesto Neto, o músico Chico César e o compositor Carlos renó, entre outros.

⁹No dia 5 de novembro de 2015 ocorreu em Mariana (MG) uma das piores catástrofes ambientais da história do Brasil, após o rompimento de uma barragem da mineradora Samarco que é controlada pela Vale e pela BHP Billiton. O acidente arrastou aproximadamente 62 milhões de metros cúbico de rejeitos de mineração ao longo do Rio Doce. A tragédia causou várias mortes e deixou várias pessoas desabrigadas, além de impactos ambientais irreversíveis.

As propostas de reunião e debate, aconteceram durante todo o período de duração da Bienal nas chamadas ativações da obra, onde o autor introduziu o público nas chamadas *Conversas para adiar o fim do mundo*. Se a obra não é oca porque não é moradia de nenhum indivíduo indígena, não é terreiro porque ali não ocorreu nenhum ritual do tipo religioso e não é tapera porque não é uma casa de pau a pique em ruínas, a obra funcionou como *Ágora*, pois penso que o autor realmente conseguiu ultrapassar a linha da representação artística e levar adiante grandes reuniões e debates fundindo Arte e Vida no mesmo espaço expositivo. Os encontros propostos funcionaram como espaço de discussão sobre as políticas opressoras do Estado brasileiro e as grandes corporações extrativistas com relação aos povos indígenas, que hoje em dia atuam muitas vezes como guardiões das florestas brasileiras e do equilíbrio ecológico e termodinâmico do planeta Terra. Uma grande advertência se encontra na visão do xamã Yanomami Davi Kopenawa, quem recorda que a "Queda do Céu" se aproxima graças à noção de progresso e desenvolvimento defendida pelos que ele define como o "povo da mercadoria".¹⁰

Por outro lado, a "oca" de Fonteles, não é a única obra da 32ª Bienal capaz de transmitir-nos mensagens e preocupações semelhantes, assim como dados importantes sobre questões socioambientais, é somente uma entre várias.

Na mesma linha a obra apresentada pelo projeto *Vídeo nas Aldeias* "O Brasil dos índios: Um arquivo aberto" é um grande exemplo que rompe com as fronteiras e por primeira vez vemos a "Arte dos Outros" (indivíduos indígenas) exposta em primeira voz dentro de uma Bienal de Arte. Após trinta anos de existência do projeto¹¹, o *Vídeo nas Aldeias* expõe pela primeira vez um arquivo de imagens que abarca "um recorte de 85 fragmentos de 27 povos indígenas diferentes, com imagens filmadas entre os anos 1911 e 2016"¹². Grande parte dos vídeos foram gravados por sujeitos indígenas, que após receberem instrução em oficinas de vídeo por parte do projeto,

¹⁰KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. 2015. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. 729 p.

¹¹VNA. Projeto Vídeo nas Aldeias. Disponível Em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>> Acessado em 30 mai. 2017

¹²Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva.

encontram no audiovisual uma ferramenta de denúncia social e um aliado para a conservação e preservação de seus saberes e culturas.

As imagens expostas são reveladoras das condições em que os indígenas viveram e vivem atualmente no Brasil. Relegados a condição de vítimas passivas ou condenados à extinção, tanto no espaço (marginalidade, invisibilidade, isolamento) como no tempo (coisa do passado ou empecilho para a noção de “progresso”). A representação dos tempos coloniais não cessou por parte das sucessivas oligarquias representativas e por parte do Estado brasileiro. É fácil percebê-la nos dias atuais, estão presentes, fundamentalmente, em situações de pobreza, extorsão territorial, marginalização e mortes. Os espaços reservados as Artes vêm contribuindo para o aumento da denúncia dessa violência estrutural e a situação atual da questão indígena no país ao contar com a exposição de obras como “O Brasil dos índios: um arquivo aberto. Vale dizer que a representatividade ainda é minoritaria se tivermos em conta que atualmente encontra-se no Brasil a maior pluralidade étnica indígena do planeta: segundo o Censo demográfico do IBGE de 2010 (último censo publicado), “*existem 274 línguas indígenas faladas por indivíduos pertencentes a 305 etnias diferentes em território brasileiro*”¹³. Esta pluralidade étnica é realmente significativa, porém o desconhecimento, assim como os parâmetros educacionais dentro da sociedade hegemônica brasileira ao redor da questão indígena, sofrem de uma carência enorme e graças a isso surgem diversos conflitos relacionados ao preconceito. Neste sentido julgo necessário utilizar as instituições como as universidades, as escolas, as manifestações públicas urbanas, os museus e espaços reservados à cultura para que funcionem como veículos que permitam aprimorar o conhecimento e o estudo dessa riqueza cultural, com a finalidade de reconhecê-la e aprender a valorizá-la.

REFERÊNCIAS

- Livros

CLIFFORD, James. Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Primera edición en español, 1995. Barcelona: Gedisa. 1988

¹³IBGE. *Os indígenas no censo demográfico de 2010*. In http://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder_indigenas_web.pdf. Acessado em 5 mai. 2017

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit, D.L., 2010.

PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. University of Chicago Press, 2002.

RUBIN, William. *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*. Vol. 1. New York: Museum of Modern Art, 1984.

- Artigo em Periódico

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. Revista de antropofagia: São Paulo, ano 1, No. 1, 1928.

- Trabalhos publicados online

BBC MUNDO. *Quando algunos humanos eran "exóticos" en Europa*. BBC. In http://www.bbc.co.uk/mundo/video_fotos/2011/12/111202_fotos_exposiciones_eticas_europa_jgc.shtml. Acessado em 9 de mai 2017.

24ª BIENAL DE SÃO PAULO 1998. 24ª Bienal Um e/entre Outro/s. disponível em <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2341>> acessado em 29 de mai. 2007

32ª BIENAL DE SÃO PAULO. Incerteza Viva. Bené Fonteles "Ágora:Oca TaperaTerreiro". Fonte: disponível em <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2536>> acessado em 29 de mai. 2017

IBGE. *Os indígenas no censo demográfico de 2010*. In http://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder_indigenas_web.pdf. Acessado em 5 mai. 2017

VNA. Projeto Vídeo nas Aldeias. Em< <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>> Acessado em 8/4/2017

Luis Quesada

Licenciado em Artes Visuais e Mestre em produção e Investigação em Artes pela Universidade de Granada (Espanha). Desenvolve sua obra e pesquisa acadêmica mediante a perspectiva do hibridismo cultural, e o estudo da identidade/Alteridade através do prisma indigenista. Atualmente é aluno regular do programa de doutorado em Artes pela UNESP, bolsista do programa PAEDEX- AUIP e membro oficial do grupo de pesquisa GIIP- UNESP.

CARLOS ROTAY E JANJÃO: A FORMA “DOBRADO SINFÔNICO” NAS COMPOSIÇÕES DE JOAQUIM NAEGELE

Paulo Vinícius Amado
Escola de Música da UFMG – doflautim@hotmail.com

Robson Miguel Saquett Chagas
Escola de Música da UFMG – robmsax@gmail.com

RESUMO

O presente artigo se dedica ao estudo do gênero composicional tipicamente conhecido como “dobrado”, marcante no repertório das bandas de música do Brasil e fortemente ligado às práticas e performances destes grupos. A tarefa se dará a partir do estudo comparado de duas composições do maestro fluminense Joaquim Naegele (1899 – 1986): *Carlos Rotay* e *Janjão*. O texto abordará as composições com base numa aproximação analítico-descritiva, tratando de seus elementos formais e características de instrumentação. Ao final, delineiam-se apontamentos acerca do qualitativo “dobrado sinfônico” que aparece na epígrafe das duas obras estudadas. .

PALAVRAS-CHAVE

Dobrados. Dobrados Sinfônicos. Bandas de Música. Música de Banda. Joaquim Naegele.

ABSTRACT

This article is dedicated to the study of the compositional genre typically known as "dobrado" (march music), very important music in the repertoire of wind bands from Brazil and strongly linked to the practices and performances of these groups. The task will be made from the comparative study of two compositions of maestro Joaquim Naegele (1899 - 1986): *Carlos Rotay* and *Janjão*. The text covers compositions based on an analytical-descriptive approach, and deal with their formal elements and instrumentation features. At the end, are outlined notes about qualitative "dobrado sinfônico" that appears in the epigraph of the two works studied.

KEYWORDS

Dobrados (March). Dobrados Sinfônicos (Symphonic March). Wind Bands. Music of Wind Bands. Joaquim Naegele.

1. Introdução

Os denominados dobrados, sabidamente, formam um gênero de música de bandas dos mais importantes, sobretudo, na realidade de atuação de tais grupos musicais em todo o Brasil. Sendo oriunda, ao que tudo indica, do meio musical

militar¹, esta música se disseminou também em ambientes civis como um repertório que pode ser tomado, talvez, como o “preferido e mais identificado com a Banda de Música” (LISBOA, 2005: 10)².

A existência de um enorme número de dobrados evidencia, sobremaneira, a importância deste tipo de composição, assim como o número de importantes compositores que se dedicaram a sua feitura, dentre os quais: Anacleto de Medeiros³ (1866-1907), Antônio Manoel do Espírito Santo⁴ (1884-1913), Francisco Braga⁵ (1868-1945), João Cavalcante⁶ (1902-1985), José Barbosa de Brito⁷, Mário Zan⁸ (1920 – 2006), Pedro da Cruz Salgado⁹ (1890-1973), e aquele do qual este trabalho se aproxima: Joaquim Antônio Langsdorf Naegele (1899-1986), autor dos dobrados *Carlos Rotay e Janjão*.

¹ Segundo consta: “Sua origem remonta às músicas militares europeias: *pasodoble* ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passo doppio* para os italianos. *Pasodoble* é uma referência ao passo acelerado da infantaria. Geralmente, ele aparece em andamento rápido e em compasso binário 2/4 ou, menos frequentemente, 6/8.” (COSTA, 2011: 258).

² Embora não se coloque como o único em tal contexto: ao longo de décadas bandas de música brasileiras têm se mantido ativas tocando também marchas militares, marchas carnavalescas, marchas rancho, maxixes, sambas e muitos outros tipos de música conforme demandas de calendário e locais (DINIZ, 2007 e TEIXEIRA, 2007). Aqui, embora as poucas páginas do artigo não permitam uma problematização ampla, cumpre-se mencionar que a utilização do termo “gênero” vai além do comum enquadramento dessa música em um modelo composicional com base somente em características sonoras de sua feitura. Ora, tomado como gênero, o dobrado incluirá também a ideia de uma prática social em seu entorno, que adquire sentido em seu contexto de produção conforme as particularidades espaciotemporais.

³ Anacleto de Medeiros é uma das figuras mais importantes do cenário musical popular no Rio de Janeiro oitocentista. Chorão e maestro de bandas e importante como compositor de mazurcas, *schottisches*, choros e dobrados, destaca-se também que, em 1896, Anacleto organizou e conduziu a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sendo uma das primeiras bandas de música oficiais do Brasil, e uma das pioneiras na realização de gravações fonográficas para a Casa Edison. (Ver DINIZ, 2007).

⁴ Autor, por exemplo, de dobrados como *Quatro Dias de Viagem* e *Cisne Branco*, este último adotado pela Marinha do Brasil como *Hino [ou Canção] do Marinheiro*.

⁵ O mesmo compositor do *Hino à Bandeira Nacional*. Francisco Braga é autor do dobrado *Barão do Rio Branco* que, conforme se lê em edição pela FUNARTE (2000), faz parte de um “repertório de ouro das bandas do Brasil”.

⁶ Autor, por exemplo, do dobrado *Pretensioso*. Sobre Cavalcante, ver LISBOA, 2005.

⁷ Autor de marchas militares como *Velho Titão* e do famoso dobrado sinfônico *Eterna Saudade*. A respeito deste compositor, não constam dados de nascimento e falecimento. Sabe-se, contudo, ter sido músico da então banda da conhecida Polícia Militar do Estado de São Paulo (ver link: <http://www.ssp.sp.gov.br/noticia/lenoticia.aspx?id=13327> consultado em 20 de abril de 2017).

⁸ Seu dobrado mais famoso talvez seja o *Quarto Centenário*, em homenagem aos 400 anos da cidade de São Paulo. A obra é de Mário Zan e J. M. Alves.

⁹ O fluminense radicado paulista Pedro Salgado é autor de um dos mais famosos dobrados brasileiros: *Dois Corações* – uma das obras originais para bandas de música mais executadas e gravadas no Brasil. A obra foi reeditada pela FUNARTE em 2000.

A revelia, entretanto, da interessante e profícua produção de tais compositores e das particularidades técnico-composicionais dos dobrados brasileiros, nota-se que são raros os estudos científicos e acadêmicos (de interesse em música) que se dediquem a seu catálogo, descrição e análise. A revisão de literatura acerca de bandas e temas correlatos que se tem empreendido – alcançando o considerável número de 205 trabalhos dentre artigos de revistas e periódicos, comunicações e pôsteres de eventos, teses e dissertações de repositórios nacionais¹⁰ – revelou não mais que 03 (três) trabalhos a respeito de dobrados, dentre os quais, apenas 02 (dois) realmente com estudos analíticos diretos sobre detalhes de composição do gênero no contexto de bandas de música (LISBOA, 2005 e DANTAS & SILVA, 2014)¹¹.

Este artigo, desta maneira, pretende contribuir no sentido de preenchimento desta lacuna do conhecimento musical brasileiro: isto, a partir de uma abordagem, diga-se, analítico-descritiva e comparativa, tratando de duas composições epigrafadas pelo seu compositor – Joaquim Naegele – como sendo “dobrados sinfônicos”. A atenção, por ora, será dirigida a elementos formais de tais peças e ao levantamento de características pertinentes a tessitura instrumental empregada, investigando, disto, as operações composicionais mais visitadas pelo compositor em questão. Alguma compreensão acerca do qualitativo “dobrado sinfônico” também se espera ao final desta empreitada.

2. Joaquim Naegele: resumo biográfico

Joaquim Antônio Langsdorf Naegele nasceu em 1899, no então distrito de Santa Rita do Rio Negro, atual região do Cantagalo, no Rio de Janeiro. Segundo

¹⁰ Ver: AMADO e CHAGAS, 2016.

¹¹ O trabalho nº. 03 destes, de NASCIMENTO (2010), intitulado “O dobrado nas Brazilianas de Osvaldo Lacerda” referia-se a composições para piano e não propriamente tratava de uma análise de dobrados de bandas de música, embora os autores mencionem algo a respeito a guisa de contexto. Além das referências elencadas, chama atenção um texto – de produção independente – de José Roberto Franco da Rocha (um músico e entusiasta de bandas de música). Embora seu texto não tenha sido publicado em nenhum periódico ou caderno de evento, cumpre-se sua menção: ROCHA, José R. F. O dobrado: breve estudo de um gênero musical brasileiro. 2007. (Disponível em: <http://www.liraserranegra.org.br>). Consulta em 20 de abril de 2016.

consta, ainda na adolescência, o descendente de imigrantes prussianos destacava-se como multi-instrumentista na banda de música de sua terra natal (ARAÚJO, 2013: 35). Apenas com 21 anos compôs sua primeira música, o dobrado intitulado *Americano*, aparentemente em homenagem ao time de futebol América, do Rio de Janeiro. Complementaria ainda seus estudos no Instituto Nacional de Música (CORREA, 2004: 01).

Atuou, subsequentemente, como maestro de bandas de música, principalmente na conhecida Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense, da cidade fluminense de Nova Friburgo, entre as décadas de 1920 e de 1950. Nesse ínterim, destacou-se como vencedor, por exemplo, de um concurso de composição realizado em homenagem ao quarto centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro, não por acaso, com o sugestivo dobrado *Rio Quatrocentão*. São também de sua autoria os conhecidos dobrados: *Ouro Negro* e *Mão de Luva*, *A Voz do Cárcere*, *Professor Celso Woltzenlogel*, *Carlos Teixeira Prefeito Wilder S. de Paula*, *Passeio Trágico* e *José Naegele*. Sua produção inclui também, conforme epígrafes das partituras, muitas fantasias, valsas, polcas, maxixes e outros gêneros de música comumente cultivados em ambientes de bandas (ARAÚJO, 2013). Seu falecimento deu-se aos 87 anos de idade, na data de 03 de março de 1986.

3. Estudo analítico-descritivo dos dobrados *Carlos Rotay* e *Janjão*

Para os mais acostumados ao som dos tradicionais dobrados, a escuta atenta das obras aqui em evidência suscitará alguma curiosidade, principalmente no reconhecimento da forma de distribuição das seções dos dobrados *Carlos Rotay* e *Janjão*¹². Percebe-se, pois, com novidade, a escolha de Naegele por estruturas que fogem aos padrões convencionais ou mais populares deste tipo de composição¹³, uma vez que, comumente “a estrutura formal desse gênero musical é ternaria,

¹² Como adendo a este trabalho, áudios das duas músicas em estudo, bem como partituras de ambas, se encontram em pasta compartilhada do Google Drive™ disponível a partir do seguinte link de acesso livre: <https://drive.google.com/drive/folders/0Byrp-kEI7cyiaDY4RFh0elhkNVk>

¹³ Para um estudo comparativo entre dobrados tradicionais e dobrados sinfônicos, ver o trabalho de AMADO e CHAGAS, 2017 (Anais da ANPPOM 2017, no prelo).

composta de uma seção A, uma seção B e de um trio C” (NASCIMENTO, 2010: 506). Acrescente-se que é recorrente o hábito de se escrever o trio em outra tonalidade, modulando para o tom da subdominante em dobrados de tonalidade maior e relativo maior para dobrados em tonalidade menor. O que se depreende da análise inicial dos dois “dobrados sinfônicos” do compositor em questão difere disto. Buscando dinamizar a apreciação e comparação da estrutura das composições em destaque, far-se-á o uso de diagramas e esquemas elaborados a partir da visualização macroestrutural das obras, como abaixo:

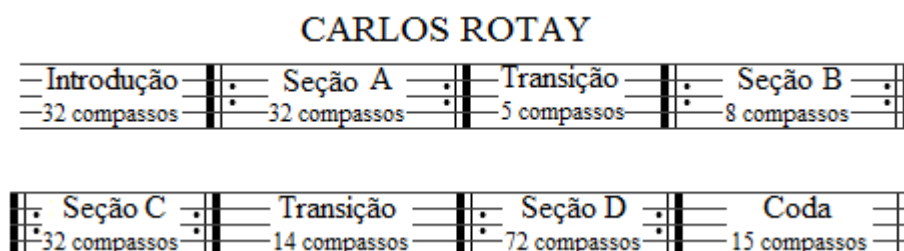


Figura 1: Estrutura formal do dobrado *Carlos Rotay*.

Como se nota, Naegle não adotou no dobrado *Carlos Rotay* o formato ternário citado acima. A modulação do trio – ou da Seção C – é outro fator ausente no dobrado *Carlos Rotay* – e será assim também no *Janjão*. A tonalidade de Fá maior é mantida ao longo de todas as seções da obra. São 216 compassos¹⁴ dispostos em 04 seções principais, incluindo ainda uma introdução, a coda e algumas seções de transição. As partes descritas como “transição” têm como característica marcante a ausência de sinais indicativos de repetição, sendo construídas em um número relativamente menor de compassos do que as demais partes. A partitura de *Carlos Rotay* aparece escrita em compasso binário simples, algo característico dos dobrados no Brasil.

¹⁴ O esquema apresentado na Figura 1 não inclui no valor numérico final os compassos das casas de repetições, sendo sua somatória inferior ao número apresentado agora. Cabe destacar ainda que as análises e referências numéricas são feitas com base na grade do dobrado, editada pela Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense. Ver, novamente, a mencionada pasta do link: <https://drive.google.com/drive/folders/0Byrp-kEI7cyiaDY4RFh0elhkNVk>

O dobrado *Janjão* também conserva a mesma opção de compasso, sendo evidente ainda a opção recorrente de Naegele por uma forma estrutural fora do padrão tripartite descrito por Nascimento (2010) na construção de seus dobrados. Além da não manutenção de tal formato ternário, *Janjão* possui alguns elementos estruturais consideravelmente parecidos com os do *Carlos Rotay*.



Figura 2: Estrutura formal do dobrado *Janjão*.

Com os dois esquemas apresentados, é possível comparar a forma dos dobrados de maneira mais precisa. Percebe-se, de início, que no percurso entre suas introduções e suas seções B os dobrados são praticamente idênticos em estrutura formal. A primeira distinção que se sublinha depreende-se da existência de uma longa e elaborada parte de *Janjão* – nomeada, aqui, como *intermezzo* – onde Naegele desenvolve os motivos utilizados na primeira transição: tal *intermezzo* é, portanto, uma parte de desenvolvimento e de conexão com a Seção C. A comparação entre as duas obras destaca, ainda, que o dobrado *Janjão* apresenta, no total, 8 compassos¹⁵ a mais em relação ao *Carlos Rotay*.

O aparato instrumental utilizado por Naegele nos dobrados, e as características de suas utilizações, também são fatores de interesse neste trabalho. Assim como em grande parte dos dobrados brasileiros, estão presentes em *Carlos Rotay* e *Janjão* instrumentos das famílias das madeiras, metais e percussão, comuns em bandas de música: flauta, clarinetes (distribuídos em três vozes), saxofones (alto e tenor), trompetes (distribuídos em três vozes), bombardinos (em Si

¹⁵ Vale lembrar que na Figura 2 o esquema apresentado também não inclui o valor numérico total de compassos da obra, em virtude da omissão dos compassos provenientes das casas de repetições.

bemol e em Dó), trombones (em três vozes)¹⁶, tubas (ou Souzafones, em Si bemol e em Mi bemol), caixa, prato e bumbo. Ocorre, no entanto, que o compositor fez uso também de instrumentos que aparecem com menor recorrência na orquestração de dobrados brasileiros, como é o caso da presença do saxofone barítono, utilizado no dobrado *Carlos Rotay*, e do trio de trompas, utilizado em ambas as obras em evidência. Com os instrumentos citados, Naegele elabora uma textura polifônica que perpassa todas as seções dos dois dobrados em estudo, caracterizada pela utilização de duas a quatro vozes principais, nas quais o compositor ainda explora a abertura de vozes harmônicas distintas.

Embora conste uma diferença de quatro compassos entre a introdução dos dobrados – a do *Carlos Rotay* sendo menos extensa – o tratamento melódico e de distribuição das vozes segue a mesma lógica em tais trechos das duas obras. Nas suas introduções, Naegele utiliza de duas a quatro vozes distintas, produzindo pequenos motivos melódicos a maneira de “perguntas e respostas” entre os instrumentos mais graves (trombone, bombardino e saxofone tenor) e os instrumentos de tessitura aguda (flauta, clarinete, saxofone alto e trompete). Em ambos os casos, ouvem-se notas sustentadas a maneira de fermatas, dos instrumentos graves, intercaladas com o que seriam “comentários” das madeiras e trompete. A introdução do dobrado *Janjão* ainda conta com trinados para flauta e clarinete no fim da seção.

Na seção A dos dois dobrados o tratamento é reiterado. Os trechos mostram dispostas três a quatro vozes, com a melodia predominantemente atrelada aos instrumentos da família das madeiras, incluindo nisto somente o bombardino. Na metade de tal seção, Naegele acrescenta o timbre dos trompetes à melodia principal em substituição ao saxofone tenor e bombardino. Neste ponto dois fatores predominantes nas duas composições se destacam: o primeiro relaciona-se ao trabalho em uníssono do saxofone tenor com o bombardino em praticamente todo o tempo de execução. O segundo ponto está relacionado à função desempenhada pelas trompas, para as quais Naegele separa incisos rítmico-melódicos de caráter

¹⁶ No dobrado *Janjão* uma das vozes do trombone está descrita como “trombone de canto”, nomenclatura comum encontrada em partituras de bandas brasileiras.

“marcial” e que, de certo modo, valorizam os acentos nos contratempos – há nisso algo de complementaridade com o que se nota da marcação “normal” da tuba, que pelo menos na maior parte do trecho executa notas nas chamadas cabeças de tempos dos compassos:



Exemplo 1: Inciso rítmico-melódico realizado pelas trompas e pelas tubas no *Carlos Rotay* [compassos 33 – 36].

Seguindo em frente, nos dois dobrados, comparativamente, tem-se a ocorrência de rápidas seções de transição, as quais se constroem sobre um mesmo tratamento de orquestração. Aí prevalecem – tanto no *Carlos Rotay* quanto no *Janjão* – motivos melódicos novamente em caráter de “diálogo” ou “pergunta e resposta” entre os instrumentos de tessitura aguda e os instrumentos mais graves. Com cinco compassos a mais, a transição no dobrado *Janjão* conta com a melodia principal sendo realizada pelos instrumentos graves (tuba, trombone, bombardino e saxofone tenor), precedida por um tipo de anacruse realizada nos trompetes (algo como uma “corneta militar” soando). A continuação, no que seria a seção B de cada um dos dobrados, é marcada pelo deslocamento da melodia principal para os instrumentos de tessitura médio e grave, contando agora com contraponto melódico de flauta e clarinete. Ao término da seção, a melodia principal é assumida com mais destaque pelo naipe das madeiras (flauta, clarinete e saxofone alto).

Adiante no dobrado *Carlos Rotay* – na seção C e na “transição” conforme o esquema acima – Joaquim Naegele utiliza os mesmos princípios de orquestração aplicados na seção A; e repete, embora com novo motivo, a orquestração da transição. Um contraste, contudo, aparece no dobrado *Janjão*, que ao longo dos 70 compassos de seu denominado *intermezzo*, possui variações sobre o tema

apresentado na seção de transição anterior, que abrange apenas 10 compassos. O trecho caracteriza-se também pela predominância de melodia simples, em caráter novamente de pergunta e resposta, com participação principal dos instrumentos mais graves (tuba, trombone, bombardino e saxofone tenor). Embora diferentes na abrangência de compassos, a seção D do *Carlos Rotay* e a seção C do *Janjão* seguem a linha de orquestração que se pode chamar de típica dos dobrados em estudo, baseada na distribuição da melodia principal aos instrumentos agudos, do apoio rítmico e harmônico (trompas e tuba), e nos contracantos dos trombones, bombardinos e saxofone tenor. Cabe mencionar que os instrumentos de percussão são utilizados de forma similar nos dois dobrados, auxiliando na conexão entre as seções e realizando motivos rítmicos próximos ao da tuba (bombos) e das trompas (taróis e caixas claras).

A maneira de um contraponto às semelhanças que se vêm descrevendo até aqui, note-se que o compositor optou por tratamentos diferentes para o momento de conclusão das duas obras. De forma mais extensa, com 15 compassos, o dobrado *Carlos Rotay* é concluído com a utilização dos tão acionados motivos melódicos com nuances de pergunta e resposta, sempre entre grave e agudo¹⁷. Já o dobrado *Janjão*, sucintamente, é finalizado através de um movimento melódico, diga-se, simples e resoluto, realizado em seus dois últimos compassos por todos os instrumentos utilizados na obra.

4. Considerações finais

Conforme se acredita, é da aproximação e estudo da produção de grandes expoentes de determinados tipos de música que se inicia algo de uma verdadeira compreensão acerca das características que, contingentemente, fazem acontecer ou

¹⁷ Existe, inclusive, entre os compassos 205 e 209 da partitura ora mencionada e estudada (o que é também audível na gravação posta no link mencionado acima) uma menção melódica, nos instrumentos de tessitura média e grave, à obra conhecida, no Brasil, como “Valsa da Despedida”. A versão desta valsa, conforme cantada em português e gravada no Brasil, é atribuída ao paulista Francisco Petrônio (1923-2007) e ao letrista João de Barro ou Braguinha (1907-2006). O tema, entretanto, é internacionalmente famoso e de composição incerta. A menção a tal valsa por parte de J. Naegele ainda é um mistério de seu pensamento composicional.

se colocam mesmo como os fundamentos daquilo que são os gêneros musicais. O mesmo tipo de predisposição ao estudo, ademais, permite delimitar as contribuições de determinados autores ao universo composicional em que se pretendem inserir ou no qual, por qualquer razão, atuam. A partir de tais premissas – e tendo em mente a necessidade do empreendimento de pesquisas acerca do fazer musical de bandas de música – surgiu o interesse de realização desse trabalho: uma primeira incursão no universo da composição e da performance dos chamados “dobrados sinfônicos”. Anfitrião dessa visita ao assunto, Joaquim Naegele forneceu aqueles que se podem tomar, agora, como modelos de estudo, os mencionados dobrados *Carlos Rotay* e *Janjão* que fornecem, quando apreciados cuidadosamente, parâmetros para compreensão do gênero que representam.

Com a intenção de descrever com algum rigor elementos da constituição de tais músicas, deslindou-se este texto. As análises acima fornecem indicações iniciais, mas cuidadosas, acerca de uma determinada estrutura de composição. Cabe, claro, mais discussão acerca do assunto, assim como outros exemplos e investigações serão interessantes para que se tenha um panorama mais diversificado. Alguns detalhes, entretanto, se apresentam como resultados consistentes. Resuma-se, por exemplo: a) que um dobrado sinfônico tem um quê de distinção formal se comparado ao dobrado, por assim dizer, tradicional; b) que há nuances de instrumentação que se podem tomar como características do gênero ou pelo menos da concepção que um autor tem sobre tal gênero; c) que há elementos idiomáticos no universo em questão. Constata-se, pois, algo da pertinência de um meio musical de marcada riqueza, sendo que, no caso, os atributos que se constatarem estão fundamentados pela obra do compositor Joaquim Naegele.

Ora, eis um primeiro passo no sentido de preencher aquela lacuna mencionada na introdução deste artigo. Concebe-se, evidentemente, que se podem tomar os vários subtítulos e parágrafos anteriores como constituintes de uma grande entrada e um primeiro incite ao assunto. O valor deste trabalho, parece, está exatamente nesse seu caráter inaugural: eis o mérito de constatar questões ainda não postas, a partir das quais se crê na possibilidade de uma volumosa e instigante empreitada de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Paulo Vinícius; CHAGAS, Robson Miguel Saquett. O estado da arte dos trabalhos acadêmico-científicos sobre Banda de Música: levantamento e apontamentos iniciais de leitura. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (26.). UEMG, Belo Horizonte – MG, 2014. *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM*, Belo Horizonte, UEMG / UFMG, 2016, p. 01-09.
- ARAÚJO, Daniel de Souza. “A Vida pela Flor” para clarineta e banda de Joaquim Antônio Langsdorf Naegele: uma proposta interpretativa. Goiânia, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, 2013.
- CORREIA, Ronald Naegele. *Joaquim Antônio Langsdorf Naegele (1899-1986): vida e obra*. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (Licenciatura em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2004.
- COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Revista Tempos Históricos*, UNIOESTE – Marechal Cândido Rondon/PR, v. 15, n.1, p. 240-260, 2011.
- DANTAS, Victor Vitoriano; SILVA, Alexandre Reche. Rememorando o processo composicional na obra Dobrado Syncker, para banda filarmônica. XXIV CONGRESSO DA ANPPOM (24.). UNESP, 2014. *Anais do XXIV Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - São Paulo/SP, Brasil, 2014*, p. 01-08.
- DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LISBOA, Renato Rodrigues. *A escrita idiomática para tuba nos dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante*. Belo Horizonte, 2005. 37f. Artigo (Trabalho de conclusão de Curso de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- NASCIMENTO, Andréa Miranda de Moraes. *O Dobrado nas Brasilianas de Osvaldo Lacerda*. XX CONGRESSO DA ANPPOM (20.). UFSC, 2010. *Anais do XX Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Florianópolis, SC, Brasil, 2010*, p. 506-513.
- TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas: história das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Paulo Vinícius Amado

Músico, professor e pesquisador. Doutorando em Música pela UFMG (2016). Mestre em Música (UFMG, 2014). Licenciado em Música e Habilitado em Flauta Transversal pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2010). No ramo da pesquisa, trata de questões referentes à expressividade musical na música popular instrumental, com publicações que concatenam conhecimentos em Música, Antropologia, Etnomusicologia e Fenomenologia.

Robson Miguel Saquett Chagas

Mestre em música pela UFMG (2015); Bacharel em Música (habilitação: saxofone) pela UFMG (2010). Atualmente é professor Assistente da Escola de Música da UFMG, instituição na qual promove atividades de ensino e extensão voltadas para a divulgação do saxofone erudito. Além disso, desenvolve trabalhos de pesquisa e regência em bandas de música da região metropolitana de Belo Horizonte/MG.

PANELA DE BARRO MACUXI: A ANCESTRALIDADE DA CERÂMICA INDÍGENA EM RORAIMA

Dayana Soares Araújo Paes
UFRR – dayana.soares@ufrr.br

RESUMO

Este artigo trata da temática Cerâmica Indígena Macuxi, especificamente da produção da panela de barro. O objetivo foi estudar sobre o processo da produção e suas transformações estéticas, ressaltando os saberes ancestrais. Para isso, foi utilizado o relato do casal indígena Lídia e Terêncio, onde foram realizadas algumas visitas à casa/ateliê destes, visto que em Boa Vista, destacam-se na produção, comercialização e exposição artística das panelas de barro entre outras criações. Durante a coleta de dados, além do casal, foram realizadas entrevistas e registros fotográficos das peças com histórias sobre as tradições do povo Macuxi com outras ceramistas indígenas do Estado. Diante disto, pudemos perceber algumas incorporações no processo de produção das panelas de barro e no ritual que envolvia a retirada da argila. Enquanto referencial teórico, utilizamos Berta Ribeiro e Grupioni.

PALAVRAS-CHAVE: Cerâmica Macuxi. Panela de Barro. Incorporações técnicas.

RESUMEN

This article deals with the Macuxi Indigenous Pottery theme, specifically the clay pot production. The objective was to study the process of production and its aesthetic transformations, highlighting the ancestral knowledge. In order to do so, the indigenous couple Lídia and Terêncio were used to study some of their home / studio, since in Boa Vista they stand out in the production, commercialization and artistic exhibition of clay pots among other creations. During the collection of data, in addition to the couple, interviews and photographic records of the pieces were carried out with stories about the traditions of the Macuxi people with other indigenous potters of the State. In view of this, we could see some incorporations in the production process of the clay pots and in the ritual that involved the removal of the clay. As a theoretical reference, we used Berta Ribeiro and Grupioni.

KEYWORDS: Ceramics Macuxi. Clay pot. Technical incorporations.

1. Apresentação

Roraima é um estado que fica ao extremo norte do País, fazendo fronteira com Venezuela e Guiana. Parte de sua população é indígena e fala sua língua materna (karib ou arauak), realizam suas danças e cantos e produzem seus artefatos. No entanto, durante o processo de colonização e a partir dos contatos interétnicos, a

cultura indígena passa a incorporar novos elementos, sejam estes técnicos ou materiais. Quanto à cerâmica, pretendemos descrever sobre esses fatores, pois, há alguns, anos vem ocorrendo um avivamento da produção da panela de barro do povo indígena Macuxi, em vista de sua produção estar crescendo e tomando grandes proporções quanto a sua valorização e comercialização.

Este trabalho foi realizado a partir de observações e conversas informais a partir do contato com ceramistas Macuxi em eventos ou durante as pesquisas de campo, como também com uma das maiores ceramistas da panela de barro que reside na capital de Boa Vista, Lídia Raposo, que tem ajuda de seu marido Terêncio. Estas ceramistas são da Raposa Serra do Sol, uma Terra Indígena demarcada que abrange três municípios de Roraima: Normandia, Uiramutã e Pacaraima. Nestes lugares possuem locais de venda das cerâmicas. Geralmente são comercializadas durante os eventos, quando recebem visitas de turistas ou quando enviam os produtos para a cidade.

Boa Vista, capital de Roraima, possui algumas ramificações na produção de artefatos cerâmicos. O principal está direcionado para atender a indústria da construção civil com a produção de telhas e tijolos. Dentre estes ramos, existem também os ceramistas que migraram para Boa Vista durante o processo de ocupação no século XX e que trouxeram em suas bagagens um conhecimento tradicional, passando a utilizar na confecção de vasos e utensílios de jardinagem; os acadêmicos, que têm contato com a cerâmica no Curso de Artes visuais, dos quais muitos são indígenas, fazendo uma produção baseada em poéticas individuais e; os povos indígenas, dos quais tratamos aqui da produção das panelas de barro dos Macuxi que residem tanto na cidade como em suas comunidades que estão localizadas em Terras Indígenas, conforme dito anteriormente.

Ao nos referirmos à cerâmica Macuxi, fizemos uma busca bibliográfica e encontramos poucas referências em relação a livros, porém encontramos artigos, TCCs e reportagens que retratam este tema e, quase todos eles, falam exatamente sobre Lídia Raposo, visto que ela é considerada uma das maiores produtoras das panelas de barro atualmente. Desta forma, destacamos o trabalho de Castelo Branco (2015) que aborda sobre a patrimonialização das panelas e traz um relato detalhado

sobre a produção das peças de Lídia; autores que falam sobre a produção cerâmica indígena em Roraima como Theodor Koch-Grunberg (2006) e Kok(2014); bem como Berta Ribeiro (1989) que trata sobre arte indígena, entre outros.

No estado de Roraima, os indígenas Macuxi, apesar de terem várias manifestações culturais como a dança parixara¹, a damurida² e o caxiri³, são bastante conhecidos pela sua produção cerâmica das painéis de barro. A cerâmica é limpa, sem grafismos ou pinturas o que as tornam únicas e tradicionalmente Macuxi. Assim, no decorrer deste artigo, baseado nas entrevistas dos indígenas ceramistas Macuxi, mostraremos brevemente o processo de confecção das painéis, bem como as mudanças que sofreram com o decorrer do tempo.

2. Cerâmica Macuxi

Os indígenas dominam a técnica da cerâmica há milhares de anos e foi o domínio desta técnica uma das responsáveis pela contribuição na sustentação destas civilizações. As cerâmicas indígenas têm características próprias que varia de região para região. Até hoje é realizada por várias comunidades indígenas a fabricação de painéis, vasos, recipientes para armazenar água e até fabricação de bonecas, como na tribo Carajás no Tocantins, por exemplo.

Além das painéis de barro, os indígenas também usavam a argila para produzir suas urnas funerárias. Ainda hoje é possível ver estas urnas ao andar pela Terra Indígena Raposa Serra do Sol. No caso das que registramos, encontra-se na região do município de Uiramutã. Segundo relatos dos moradores, antigamente, procuravam-se pequenas cavernas, protegidas da chuva e do sol, para colocar as urnas, já com os corpos em seu interior. Conforme podemos ver nas imagens abaixo, as urnas são uma espécie de vaso bem grande, com dimensões suficientes para caber um corpo. Ainda segundo relato dos indígenas moradores da área, fica um vaso em cima, como se fosse uma tampa, sem ficar completamente fechado para não

¹ Dança que os indígenas Macuxi usam em momentos festivos tanto na comunidade.

² Caldo de peixe moquiado (assado no espeto que é denominado moquim, segundo os indígenas) com bastante pimenta.

³ É uma bebida de mandioca brava, que é cozida depois de ralada e colocada em recipiente para fermentar (mandioca com batata, milho, cará, abobora, macaxeira).

aprisionar o espírito do morto, conforme prevê a crença local. Esteticamente, não possuem nenhum desenho, como as panelas de barro tradicional desse local, são lisas.



Figura 1: urnas funerárias na caverna
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2015



Figura 2: urna funerária com restos mortais
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2015

Mesmo sem ter estudos arqueológicos que comprovem há quanto tempo existem essas urnas, podemos inferir que essa prática cultural remete sua existência há tempos longínquos, observando os contos e relatos dos moradores mais velhos quando se referem a seus antepassados. Devido ao contato e convivência do índio

com o não-índio, tiveram muitas mudanças na forma de viver e ver o mundo de incontáveis povos. Hoje já não se usa essa prática ancestral para o procedimento funerário, por exemplo. Assim como as urnas, o uso e produção das panelas de barro, uma das tradições considerada muito antiga pelos indígenas da região pesquisada, estava sendo esquecida. Os jovens já não sabiam mais produzir as peças cerâmicas e não mais as utilizavam, como de costume. Provavelmente, isso pode ter ocorrido pelo fato de terem se aproximado de novas tecnologias fazendo com que também acabassem por usufruir de objetos industrializados que, ao nosso ver, poderiam estar facilitando seus afazeres, como as panelas de alumínio, por exemplo, pois estas possuem grande durabilidade. Por mais que as panelas de barro sejam um dos utensílios usados no processo de preparo de alimentos mais antigos que existem, alguns povos deixaram de utilizar e outros usam até hoje. A isso, temos percebido que, não somente com os Macuxi, mas também com outras etnias de Roraima, está ocorrendo um processo de revitalização do fazer e uso desse utensílio. Os indígenas estão voltando a produzir, falar da importância das panelas de barro, conforme podemos perceber nas festas de artesanato e exposições de trabalhos indígenas.

O antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (2006), nos anos de 1911 a 1913 viajou pelo norte do Brasil, passando também pelo Estado de Roraima e, em seu diário, traz o relato de vivências que teve a partir do contato com vários povos indígenas. Com base em suas narrativas sobre os artefatos, queremos destacar o que ele disse sobre a cerâmica que encontrou na aldeia Koimélemong, ao norte de Roraima. Nesta, habitavam indígenas Macuxi, Wapichana e Tauregang. O mesmo afirma que as cerâmicas feitas pelas mulheres tinham uma qualidade diferente das que ele encontrou nas tribos Aruak no alto Rio Negro. Em Koimélemong “as panelas e os potes, grosseiros, não têm enfeite nenhum e são malcozidos”. Aqui podemos constatar que as cerâmicas feitas pelos indígenas de Roraima ainda seguem o mesmo formato na questão de acabamento, pois continuam lisas, sem desenhos ou relevos, ou seja, não possui desenhos decorativos.



Figura 3: panela de barro Macuxi tradicional
Fonte: Acervo pessoal de Dayana Soares A. Paes, 2015

O que se sabe sobre a cerâmica Macuxi é que antes de ser criado o Estado de Roraima, as sociedades indígenas deste local, possuíam uma rede de trocas, conforme visto em Castelo Branco (2015, p.34 apud RODRIGUES, 2013 p.42) afirmando que “no Brasil, os Ingarikó antes do contato com a colonização no século XIX mantinham uma rede de troca com os Macuxi, onde desciam as serras com suas produções de fibra de arumã, tipitis, jamaxim e trocavam por panelas de barro”. Kok (2014, p. 47), fazendo uma distinção entre as artes indígenas, afirma que algumas peças são encontradas em várias regiões devido a essa rede de trocas, como o caso do Muiraquitã encontrado tanto no Amazonas quanto em Roraima, alegando que “no início do ano 1000 de nossa era, as populações amazônicas estavam integradas em redes de trocas de artefatos, informações e alianças de guerra, que possibilitavam o intercâmbio entre culturas bastante afastadas uma das outras”. As panelas de barro eram tão desejadas que fez com que fossem não só uma moeda de troca, mas um poderoso condutor e promotor de intercâmbios entre culturas de povos distintos causando então novas alianças. Com esta afirmação, podemos constatar que nessa

época havia uma grande produção para que ocorresse a comercialização, e assim vemos ocorrer nos dias atuais, muitos roraimenses possuem uma panela de barro em sua casa.

3. Incorporações técnicas e estéticas na produção das Pannels de Barro Macuxi

Iniciaremos este ponto descrevendo primeiramente fatos importantes que mostram como os antepassados de Lídia da Silva Raposo, índia Macuxi, que nasceu e se criou na comunidade indígena Raposa Serra do Sol, faziam as pannels de barro. Para isso, lembramos que muito dos dados coletados foram relatados pela própria e seu companheiro Terêncio durante as entrevistas e registros fotográficos que realizamos, com a devida autorização. Quando criança, Lídia recorda que via sua avó Damiana fazendo as pannels. Foram com essas lembranças que desenvolveu esse ofício.

Para a produção, tudo começava um dia antes da retirada do barro. Em sua fala Lídia relata: *“Quando era criança, minha vó Damiana, um dia antes de ir pegar o barro fazia uma mistura de óleo e urucum dentro de uma cuia para poder benzer. Eu perguntei a minha vó, ela disse que era para proteção. De manhã cedinho, ela passava o urucum benzido em mim, nos braços, nas pernas, no rosto, e preparava o peixe assado, o tabaco e o retalho para levar para vovó barro, que é como chamamos a mãe natureza. E quando chegávamos no barranco ela começava a dizer ‘Vovó eu trouxe um retalho pra você vestir, eu trouxe um peixe pra você comer, eu trouxe um tabaco pra você fumar’, ela falava isso em Macuxi, andando falando e pondo no barranco”* (LÍDIA, entrevista em 31/10/2015). Ela também relatou que antigamente, somente a mulher podia pegar o barro, mas que não podia estar menstruada, de luto ou grávida. Outro fator é que as crianças não podiam produzir, somente olhar e fazer silêncio, pois a “Vovó barro” não gostava de barulho. Além disso, os homens não podiam ver as mulheres fazendo as pannels de barro, pois acreditavam que as pannels rachavam.

Quando Lídia foi morar na cidade, conheceu Terêncio e se uniram. Aproximadamente nos anos 90, trabalhou pelo governo, mas posteriormente saiu do

emprego e começou a trabalhar em casa de família. Ela disse que diariamente pensava em produzir as panelas, mas que tinha visto apenas sua vó fazer e, mesmo assim, decidiu tentar. Então, durante o dia trabalhava nas casas e a noite trabalhava com o barro. Apenas com as lembranças iniciou o processo onde algumas coisas deram erradas. Primeiro ela fez a queima apenas com o carvão. Não funcionou porque a panela além de ter diminuído, não atingia a temperatura necessária. Depois queimou com lenha e funcionou. Nesse jogo entre erros e acertos, muitas panelas racharam antes ou durante a queima, contudo, atualmente já dominam a cozedura. Quando conseguiu finalmente fazer a tradicional panela de barro Macuxi, seu companheiro saía durante o dia de bicicleta para tentar vender e aumentar a renda da família. Quem quisesse a panela e não tivesse dinheiro podia utilizar o mesmo método que faziam no passado, trocar por algo que a família necessitava. Geralmente eram alimentos. Desta forma as vendas foram crescendo e o casal começou a se sustentar apenas com a venda e também ministrando cursos sobre a panela de barro.



Figura 4: Lídia brunindo a panela, processo de queima e panela de barro.

Fonte: http://portalamazonia.com/fileadmin/user_upload/acervo/2/files/2012/01/Etapa-final.jpg Acesso em: 16 mai 2016

Ao relatar sua história sobre o processo de produção das panelas de barro, Lídia nos falou que ainda segue alguns costumes, no entanto, também mudou alguns procedimentos que consideramos como mudanças na tradição, ou seja, utiliza um novo modo de fazer. A partir de então podemos evidenciar algumas transformações.

Primeiro a comunidade não queria deixar o casal pegar o barro porque alegavam que eles não moravam lá, mas isso foi vencido, pois, apesar de não morar lá, Lídia alegou que nasceu, foi criada e, portanto, é Macuxi, dizendo que poderia sim pegar a matéria prima. Fretavam um carro para carregar o barro, mas quem coletava ainda era ela, uma mulher, conforme a tradição. No entanto, com o passar do tempo e devido a demanda, Terêncio começou a ajudar na produção e também produz panelas. Esse é outro fator de mudança que podemos constatar, pois antigamente o homem não podia participar desse processo. Além do mais, os clientes começaram a encomendar outros modelos, onde da panela de barro surgiram travessas, cuscuzzeiras, e utensílios bem diferentes das panelas.



Figura 5: As cuscuzzeiras Macuxi

Fonte: <http://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html>



Figura 6: petisqueira em cerâmica

Fonte: <http://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html>

No processo de produção, depois da coleta, pilam o barro dentro de um grande pneu de trator cortado ao meio, peneiram para tirar dejetos, molham e deixam descansar para posteriormente modelar. Antigamente eles pilavam o barro em cima de uma grande pedra. No trabalho mais pesado, além de Terêncio, o filho também ajuda. Para a panela, usam a técnica manual de acordelado. Em momentos de alta demanda, para agilizar, Terêncio faz as “cobrinhas” e Lídia vai sobrepondo e subindo a panela. Na modelagem das tampas usam um molde de gesso. No acabamento os filhos, que já são adultos, também ajudam a polir utilizando primeiro um pedaço de cabaça e, em seguida, a pedra jaspe. Já testaram outras massas, mas consideram que apenas o barro de sua terra de origem é bom para fazer cerâmica. Para a queima, descobriram que podiam utilizar as madeiras que encontravam jogadas no lixo, inclusive portas de guarda-roupas feitas de aglomerado. Antes usavam somente a lenha. Na casa/ateliê do casal criaram uma espécie de corredor com tijolos de aproximadamente 50cm de altura, onde colocam uma grelha em cima, sendo este o lugar que na primeira fase da queima ficam as panelas emborcadas. Nessa fase, primeiro colocam a panela para esquentar na brasa. Na segunda fase, tira-se a grade e colocam as panelas direto no fogo colocando mais lenha para atingir a temperatura esperada. Com as panelas ainda quente, retiram-nas do fogo com um pedaço de metal e jogam no seu interior uma mistura concentrada de café com açúcar para impermeabilizar e poder usá-las para cozinhar alimentos. A damurida é um dos alimentos muito consumido pelos indígenas. Uma das características principais da panela de barro macuxi, com dito anteriormente, é sua superfície lisa, sem desenhos e muito bem brunidas. Para isso, Berta Ribeiro (1989, p. 38) acrescenta que “a produção da cerâmica atendeu a uma necessidade humana básica: a cocção de cereais e outros alimentos. Trata-se de uma tendência universal, entretanto, cada grupo humano imprimiu a essa arte sua ‘personalidade cultural’”. Assim, podemos dizer que por muitos anos a tradicional panela Macuxi revela, desde o seu ritual de antigamente, como sua forma de produção atual, elementos que apresentam a cultura da etnia Macuxi.



Figura 7: Damurida de lagarta na panela de barro
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2015



Figura 8: Damurida de peixe na panela de barro
Fonte: Acervo Dayana Soares A. Paes, 2015

Apesar de morar na cidade há quase 15 anos e algumas tradições terem sido modificadas com a incorporação de novas técnicas e materiais, como o fato de seu companheiro Terêncio Malaquias ajudar na produção das panelas, por exemplo, Lídia acredita que algumas tradições não devem ser esquecidas. A mesma relatou que certa vez foi buscar barro na Raposa (Lugar de onde vem a argila de sua produção), ainda de luto por um parente e que também levou uma amiga que estava menstruada. Posteriormente, ela conta que se sentiu mal e sonhou que “vovó barro” ficou zangada

e a aldeia toda ficou doente por culpa dela. No sonho, Lídia perguntava a vovó barro o porquê, ao passo que recebia a resposta “você sabe o que você fez”, se referindo ao luto quebrado. A amiga que acompanhou Lídia, ficou doente. Outro fator interessante foi relatado por Terêncio, ele disse que seus irmãos, quando vêm à cidade, ajudam na produção das panelas, coisa que eles não fazem na comunidade, para evitar gozações. Alegou que na comunidade os outros homens falam que é coisa de “mulherzinha” e inclusive já foi alvo dessas gozações, por ministrar curso de panelas de barro nas comunidades indígenas. Hoje em dia, os homens ajudam na retirada do barro e no transporte. Desta forma, a ausência de crença nos chamou atenção pelo fato de eles não fazerem na comunidade apenas porque os outros homens acham que é coisa de mulher, e não por creem que o barro vai rachar ou não vai dar certo.

Com o crescimento da demanda das panelas de barro, acreditamos que algumas mudanças foram necessárias, porque, mesmo assim, percebemos a valorização que a população e os próprios indígenas têm dado às panelas de barro indígenas Macuxi devido ao seu valor cultural. Além de a população em geral vir adquirindo as peças, a própria rede de restaurantes percebeu que estes utensílios possuem algumas qualidades. Uma delas é que estes utensílios não possuem aditivos artificiais ou sintéticos. Outro fator, é que, principalmente nas peixarias, as panelas mantêm o alimento aquecido por mais tempo. Sobre as transformações tanto no processo quanto na criação de novos modelos de cerâmica, Berta Ribeiro (1989, p.48) contribui afirmando que “tal como a cultura, a arte primitiva, não obstante sua aparente estabilidade, é passível de transformações na medida em que o grupo sofre influência de outros ou da sociedade nacional circundante”, ou seja, percebemos este fato quando, a pedido de restaurantes e pessoas da comunidade em geral, Lídia e Terêncio produzem outros tipos de peças que atendam às necessidades de seus compradores.

Para Lídia, as panelas têm mais do que o valor econômico, elas carregam em si valores simbólicos de sua cultura. Ao tratar do termo cultura, nos referimos aqui a indivíduos que seguem uma “tradição”, termo este muito utilizado pela própria Lídia. Tradição no sentido de continuar a reproduzir o que os antepassados ensinavam, de

geração em geração, fazendo com que assim seja caracterizado o modo de vida, o costume de um povo. Ela enfatiza que seu maior orgulho é estar mantendo sua cultura. Suas panelas se tornaram conhecidas na cidade mesmo com algumas das transformações que ocorreram, como em suas tampas e pegadores, por exemplo. Pois antigamente a panela possuía quatro pequenos pegadores e agora possui dois. Com o tempo, também surgiram os refratários, as cuscuzeiras, fogareiros, peças de formas e tamanhos diferentes, dependendo da encomenda de cada cliente, e tudo feito manualmente. Em todo esse processo de criação, podemos perceber as interferências devido à relação com outras culturas, com outros fatores sociais acarretando assim nas transformações estéticas quanto ao formato e produção. Sobre isso, Grupioni (1994) em seus estudos antropológicos, trata da questão estética e da criatividade do indivíduo alegando que:

“A antropologia da estética ocupa-se ainda da criatividade individual, ou seja, o estudo do indivíduo através da sua elaboração cognitiva e inventividade pessoal, inserido em seu contexto sócio-cultural. A criação estética é analisada como uma performance, reveladora de aspectos individuais e sociais. Outro ponto importante é o estudo da estética no contexto de transformação social, acarretado pelos contatos inter-étnicos. A assim chamada "estética da mudança" (Cf. Graburn, 1976) deve ser enfocada como uma forma de retórica, um legítimo mecanismo de atuação através do qual os grupos indígenas podem redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos”. (GRUPIONI, 1994, p.87)

Atualmente Terêncio ministra cursos em várias comunidades indígenas do estado, ele nos contou que o processo de modelagem da cerâmica é manual, mas que algumas comunidades, já são equipadas com forno próprio para a queima da cerâmica. Ele nos explicou que embora algumas tenham, ele não as usa, pois prefere a queima tradicional. Provavelmente isso ocorra porque até hoje ele não conseguiu adequar o forno a temperatura correta, pois a argila da região da Raposa Serra do sol tem uma pequena concentração de enxofre na composição, fazendo com que exploda se a temperatura não estiver certa. Desta forma, o método tradicional para a queima continua a ser praticado.

Devido a esse aumento na produção da panela de barro Macuxi feita por esse casal, outras comunidades foram despertadas para voltar a fazer. Esse incentivo provavelmente pode ter surgido durante as oficinas ministradas por estes em várias comunidades. Podemos constatar isso ao visitar os eventos, sendo um dos principais,

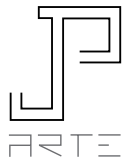
que acontece na Terra Indígena Raposa serra do Sol, o Festival de Panelas de Barro, que está em sua terceira edição. Nestes, por meio das conversas informais, escutamos os mesmos discursos, conforme relatado no decorrer deste trabalho por Lídia Raposo, que homem já pode fazer a panela de barro, que tem que pedir permissão da “vovó Terra”, que não pode ter relações sexuais dias antes de produzir ou estar em período menstrual, etc. Também foi possível ver diversas formas dadas ao barro, que não apenas as panelas.

4. Considerações Finais

Ao estudar sobre as panelas de barro indígena Macuxi, entendemos que mesmo com o fato de ter ocorrido incorporações tanto no processo de produção quanto em sua forma estética, dando criação a novos tipos de utensílios, os valores culturais estão presentes. É provável que, com o passar dos anos, outras mudanças possam acontecer, pois cada vez mais as populações tradicionais incorporam novos saberes ao contato com outras culturas e devido à globalização, assim como as novas tecnologias. Assim, concluímos este artigo, enfatizando que as panelas de barro possuem grande significado na cultura local, tornando-se parte do cotidiano de muitas pessoas e mostrando sua importância para a sociedade no Estado de Roraima.

REFERÊNCIAS

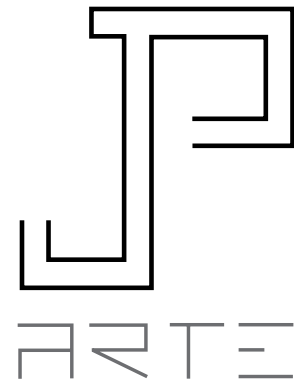
- ARAÚJO, Denise. *Cerâmica Macuxi, uma arte milenar*. Disponível em: <http://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html> Acesso em 28 fev 2016.
- CASTELO B. M L. X. *Patrimonização das panelas de barros Macuxi: saberes e fazeres na cidade de boa vista-RR*. 2015. 80p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de Roraima.
- CAVALCANTE, O. de C. Gênero e agências feministas makuxi. *Textos e Debates*. Boa vista. N.18, 2012. P.93-111
- GENTE que faz. Lídia Raposo e a tradição da panela de barro Macuxi. *Revista Gente que faz*. Boa vista, RR, 2ª edição, p. 22-23, jan, 2016.
- GRUPIONI, L. D. B. *Índios no Brasil*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. <http://www.letrassaborosas.com.br/2013/11/ceramica-macuxi-uma-arte-milenar-folha.html>. Acesso em: 03 de maio de 2016.
- http://portalamazonia.com/fileadmin/user_upload/acervo/2/files/2012/01/panela-de-barro-405x270.jpg Acesso em: 12 mai 2016
- KOK, Glória. *Roteiros Visuais no Brasil: artes indígenas*. São Paulo: Claro Enigma, 2014.



RIBEIRO, Berta G. *Arte Indígena, linguagem Visual/Indigenous Arte, Visual Language*; tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

Dayana Soares Araújo Paes

Mestranda do Programa de Mestrado Sociedade e Fronteiras da UFRR na Linha de Pesquisa 2: Fronteiras e Processos Socioculturais com enfoque na pesquisa sobre arte indígena; Professora do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima; atualmente ministra a disciplina Laboratório de Cerâmica, Desenho e Pintura; Conselheira no Conselho Estadual de Cultura e Conselho Nacional de Políticas Culturais; atua enquanto curadora em exposições individuais e coletivas;



MESA 14
QUESTÕES DE ESTÉTICA

Danieli Verônica Longo Benedetti
UNESP

O CRAVO DE FRANÇOIS COUPERIN
(1668-1733)

Raphaella Benetello Marques
UFJF

O SOM NO CINEMA DE MARCOS
PIMENTEL

Natália Cristina de Aquino Gomes
UNIFESP

O RETRATO DO ARTISTA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A
RETRATÍSTICA NO ATELIÊ PELOS
TRAÇOS DE SEUS CONTEMPORÂNEOS
NO BRASIL (ENTRESSÉCULOS XIX E XX)

José Soares das Chagas
UNESP

ESTÉTICA E ÉTICA COMO FORMAÇÃO:
A RECUSA DO SUICÍDIO FILOSÓFICO-
PEDAGÓGICO EM CAMUS

Thiago Gruner
UFRGS IFHC

A (IM)POSSIBILIDADE DA
AUTORREPRESENTAÇÃO EM O
NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

O CRAVO DE FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Danieli Verônica Longo Benedetti
danieli-longo@uol.com.br - UNESP

RESUMO: O presente artigo buscou realizar um levantamento e uma reflexão sobre alguns dos procedimentos de composição que caracterizam a linguagem para o cravo do compositor francês François Couperin (1668-1733). O trabalho está fundamentado no estudo de suas *Pièces de Clavecin* (1713-1730) e da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* (1717).

PALAVRAS-CHAVE: Musicologia. Barroco francês. François Couperin. Cravo.

ABSTRACT: This article sought to carry out a survey and a reflection on the compositional procedures that characterize the harpsichord's language of the french composer François Couperin (1668-1733). The work is based on the *Pièces de Clavecin* (1713-1730) essay, and in the work entitled *L'Art de toucher le Clavecin* (1717).

KEYWORDS: Musicologie. French baroque. François Couperin. Harpsichord.

O presente trabalho buscou realizar um levantamento e uma reflexão sobre alguns dos procedimentos de composição adotados pelo compositor francês François Couperin (1668-1733) na criação de sua obra para cravo. Para tanto, foi importante o estudo e a utilização da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* (*A Arte de tocar o Cravo*), publicada em 1717, e das *Pièces de Clavecin*, escritas entre 1713 e 1730. Para estas obras foram consultados os fac-símiles dos manuscritos originais organizados pela *Éditions Fuzeau*; assim como a edição crítica de *L'Art de toucher le Clavecin* organizada pela *Edition Breitkopf* e, para uma leitura mais clara das *Pièces de Clavecin* - além dos fac-símiles - a edição organizada pela *Dover Publications*. As referencias biografias de Philippe Beaussant e Pierre Citron foram igualmente fontes de estudo do presente trabalho. Todas as traduções dos textos originais do francês que integram o presente artigo são de minha autoria.

Um dos compositores mais representativos da escola francesa do séc. XVIII, François Couperin dedicou grande parte de sua obra ao cravo. Apaixonado pela arte italiana Couperin procurou, ao longo da sua obra, a junção dos gostos italianos e franceses. O resultado é uma música altamente descritiva, indicando nos títulos das peças que integram as suas suítes, retratos de amigos, personagens ilustres,

paisagens ou cenas do cotidiano, como é possível verificar em alguns títulos de suas peças: *La Fleurie*, *Les plaisirs de Saint-Germain-em-Laye*, *La Nanète*, *Les Folies Françaises* e outras.

O cravo foi o instrumento adotado por Couperin como forma de expressão maior de sua obra e, além da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin*, deixou 252 *pièces de clavecin* divididas em quatro Livros e organizados em 27 *ordres* pois, ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra *suíte*, preferiu reunir suas peças em *ordres*, termo jamais explicado por ele (TRANCHEFORT, 1987: 264). Faz-se importante citar, igualmente, a produção de câmara do compositor, sobremaneira os *Concerts Royaux*, publicados em 1722, juntamente com o terceiro livro de suas peças para cravo. Os “Concertos Reais” foram escritos em duas pautas, como se destinada ao cravo, sem indicação de uma instrumentação específica. O autor sugere na introdução de seus *Concerts Royaux* que suas peças “convém não somente ao cravo, mas igualmente ao violino, à flauta, ao oboé, à viola e ao fagote.” Cada concerto está organizado de acordo com a forma *suíte*, encontrada em suas peças para cravo e que será discutida a seguir.

A propósito das peças de François Couperin, a definição do especialista inglês Wilfrid Mellers parece extremamente esclarecedora:

Danças tradicionais do ballet à francesa, danças italianizadas à Corelli, peças pastorais e populares, peças inspiradas do alaúde de aspecto leve e aéreo, caracterizadas em particular por arpejos engrenados, peças solenes e enfim, grandes peças contrapontísticas, na tradição de Froberger¹, que anunciam Bach. (MELLERS, 1968: 23)

Em biografia de François Couperin realizada por Pierre Citron, o musicólogo classifica ainda uma outra categoria de peças. Citron as chama de “*reveries elegiaques*”², “profundas em sua simplicidade, melancólicas sem serem angustiantes, dolorosas sem serem lancinantes, gostaríamos de chamá-las de noturnos” (CITRON, 1996: 92). Como exemplos dessa categoria o autor cita *Languueur tendres*, *La Menetou*, *Les Charmes* e *Les Journelles*.

¹ Johan Jacob Froberger (1616-1667) organista e compositor alemão. Deixou referencial produção para o cravo.

²“Devaneios elegíacos”, expressão relacionada às peças lentas do compositor, no espírito descrito pelo estudioso.

É importante também ressaltar, dentro dessa classificação, as peças rápidas, nas quais Couperin dá a oportunidade ao intérprete para mostrar suas qualidades de virtuose. São peças nas quais se impõe um *moto perpetuo* de semicolcheias, que sugerem a influência das sonatas de Scarlatti, espécie de tocatas à italiana, em uma demonstração do virtuosismo do cravo francês. Para Pierre Citron essas peças realizam uma “fusão dos estilos franceses e italianos” (CITRON, 1996: 93). Como exemplo cito *La Bersan*, *Les Bagatelles*, *Le Bavolet Flottant*, *Les fastes de la grande et ancienne ménéstrandise – cinquième acte*, *L’Atalante*, *La frénésie, ou le Désespoir* e *Les Petit Moulins à vent*.

No início do século XVII, o alaúde era o instrumento solista mais utilizado. Extremamente prático pela mobilidade que oferecia, era usado tanto nas serenatas, quanto nos salões e seria um dos responsáveis pela grande variedade de ritmos e andamentos das suítes de danças. Além disso, transferiu para o cravo algumas de suas técnicas, principalmente em relação ao *toucher* do instrumento. Como exemplo, podem-se citar as várias possibilidades de execução dos acordes, que poderiam ser arpejados, chapados, etc.

As composições escritas para o alaúde eram peças curtas, com uma melodia que evitasse saltos, com uso de fórmulas breves e simples, concluídas por cadências que reafirmavam a tonalidade e o cravo viria manter essa tradição. As peças não eram publicadas separadamente mas reunidas em suítes e compostas tanto para instrumentos solistas (cravo, alaúde, violino, viola da gamba) quanto para conjuntos instrumentais.

A ordem das peças era variável, e para os alaudistas, a sucessão mais usada era: prelúdio, *allemande*, *courante* e *sarabande*. Entretanto a forma clássica estabelecida nas composições para cravo era: *allemande*, *courante*, *sarabande* e *gigue*³. Outras peças – *gavotte*, *menuet*, *canaries*, *bourrée*, *rigaudon*, *tambourin* – intercalar-se-iam após a *courante* ou a *sarabande*. François Couperin, por exemplo, insere após a *sarabande*, do 4º *Concert Royal* um *rigaudon* e na sequência uma

³ O estudo de Sophie Jouve-Ganvert sobre as suítes instrumentais dos séculos XVII e XVIII confirma essa organização (JOUVE-GANVERT: 1997, 153-163).

forlane, dança de origem italiana, única do gênero encontrada no *corpus* da obra do compositor.

Muitos compositores do período buscam mais liberdade e iniciam suas suítes por um prelúdio livre, no qual escrevem apenas um esquema geral, confiando ao intérprete a inspiração, o bom uso de ritmos, da harmonização e da ornamentação; como exemplo cito o prelúdio que abre o primeiro livro de *pièces de clavecin* de Jean-Phillipe Rameau.

François Couperin não escreveu prelúdios livres e curiosamente não inicia nenhuma de suas *ordres* com um prelúdio. Porém, encontramos no final de seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin* oito prelúdios organizados em diferentes tonalidades e fórmulas de compassos, com a seguinte explicação:

Escrevi os oito prelúdios seguintes, nos tons de minhas peças, tanto de meu primeiro livro; quanto do segundo que acabam de ser concluídas. (...) Não somente os prelúdios anunciam agradavelmente o tom das peças que iremos tocar mas servem a desatar os nós dos dedos; e servem para experimentar os cravos sobre os quais ainda não nos exercitamos. (COUPERIN, 1717: 51)

Logo, conclui-se que o intérprete, ao executar suas *ordres*, deveria precedê-las com o prelúdio referente a tonalidade da suíte em questão.

Extremamente preciso em todas as suas indicações, constata-se o cuidado e a responsabilidade que sentia como professor do instrumento, mencionando durante todo o seu tratado a preocupação com os educadores, iniciantes e maus iniciados no instrumento. Ainda em relação aos prelúdios, após a apresentação dos seis primeiros, faz uma observação, onde parece explicar o motivo de não ter escrito prelúdios livres:

Ainda que estes prelúdios sejam mesurados, existe um costume que é necessário seguir. Explico. Prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação se deixa a tudo que se apresenta a ela. Mas, como é muito raro encontrar gênios capazes de improvisar no momento, é necessário que os que tenham acesso a estes “*prelúdes-réglés*” os executem comodamente, sem se prender à precisão de movimentos, a menos que eu não tenha marcado pela palavra MESURÉ. (COUPERIN, 1717: 60)

Assim sendo, os oito *prelúdes-réglés* estão escritos nas tonalidades de suas *ordres*, ou suítes: Do Maior, Ré menor, Sol menor, Fa Maior, La Maior, Si menor, Si b

Maior e Mi menor. Como exemplo menciono o oitavo prelúdio, escrito na tonalidade de Mi menor, em compasso 6/8, no qual Couperin adota um movimento ondulante de semicolcheias que se alternam entre as mãos. Segue o *huitième prélude* de François Couperin.

Exemplo 1 - F. Couperin, Ed. Breitkopf. *Huitième prélude*, in *L'Art de toucher le Clavecin*.

O movimento ondulante de semicolcheias, representado pelas sextinas nas peças em compasso composto, demonstrado através do prelúdio acima, compreende uma fórmula bastante frequentada nas peças para cravo de François Couperin, configurando em alguns casos o próprio elemento de base. O procedimento em questão é usado sobremaneira em suas peças rápidas, gênero *tocatta*, discutido anteriormente.

A unidade de base das *ordres* de François Couperin é determinada por uma tonalidade principal e, no quadro da tonalidade, pelo modo: Maior ou menor. Mesmo fazendo parte de um ciclo, o compositor trata suas peças de forma independente e

não encontraremos um mesmo elemento melódico em duas peças diferentes, ou seja Couperin não faz uso de um procedimento cíclico. As diversas peças e danças que integram suas suítes são caracterizadas pelos seus ritmos e andamentos, oferecendo ainda estruturas diferentes.

De modo geral, quatro formas musicais são usadas na suíte barroca: a forma rondó, que alterna um refrão literal a diferentes *couplets* (abacada); a simples forma binária, que compreende duas seções, cada uma delas repetida (aabb), sendo para essa forma adotada uma organização harmônica precisa (a parte da tônica à dominante e b parte da dominante retornando à tônica); a terceira é a forma com Trio que encontra-se, por exemplo, no minueto, esquematizada **A** (minueto ||:a :||: b (a´) :||) **B** (Trio, contrastante) **A** (volta do minueto sem repetição ||a || b (a´) ||) e uma última forma, que é a dança baseada no baixo *ostinato*, do tipo *chaconne* ou *passacaille*.

Couperin dá à maioria de suas peças, incluindo as danças, a simples estrutura binária com duas repetições (aabb), que sob o ponto de vista harmônico estão assim organizadas: a 'seção a' conduz à dominante ou ainda à relativa, em relação à tonalidade principal; a 'seção b' parte da dominante ou relativa e retorna à tônica. Na segunda seção, quase sempre, surgem breves modificações de ritmo e melodia, que desaparecem com a volta da tônica. Um procedimento é notado na conclusão das peças: a última frase é geralmente repetida (em eco) num registro diferente, podendo ser uma oitava abaixo ou acima, com uma ornamentação mais rica ou, ainda, uma alteração do ritmo. Para esse procedimento o compositor pode ainda indicar a expressão *petite reprise*. Couperin parece não fazer uso de temas para a simples estrutura binária, mas de uma frase inicial que serve de ponto de partida para duas partes distintas. Pode acontecer que o início da segunda parte seja a inversão das notas desta frase inicial - procedimento também adotado em seus rondós entre o refrão e os *couplets* - porém o procedimento mais adotado é que a segunda parte inicie com um elemento rítmico e/ou melódico tirado do corpo da primeira. Como exemplo, segue a *Seconde Courante* tirada da sua *Premier Ordre*:



Exemplo 2 - F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre, Seconde Courante.*

As peças nas quais Couperin adota a forma rondó estão organizadas de acordo com a tradição barroca, descrita anteriormente. Estas peças contêm um refrão imutável alternado por diferentes seções denominadas *couplets*, assim indicados pelo autor: *1er couplet*, *2e. couplet*, *3e. couplet*, podendo ir até ao *8e. couplet*. O autor parece não se preocupar com a igual distribuição dos rondós em suas *ordres*, que constituem as peças mais longas dentro dos ciclos, portanto uma regra interna é mantida: conservando a peça sua organização, o autor procura marcar um contraste entre o refrão e os *couplets*. Para isso faz frequentemente uso de dois procedimentos: elevar sutilmente o registro a cada *couplet* - muitas vezes este procedimento é notado já entre o refrão e o primeiro *couplet* - e acelerar progressivamente o movimento, ou seja, nos *couplets* finais o desenho organizado em colcheias ou semicolcheias - de acordo com a unidade da peça - torna-se frequente. Como no caso que segue:



Exemplo. 3 - F. Couperin, Dover, 1988. *Passacaille*, cps. 157-159.

Como exemplo do uso desses procedimentos cito: *La favorite* e *Les Fureurs bachiques* do Primeiro Livro, *La Ménétou*, *La Passacaille* e o final das *Fastes de la Ménéstrandise* do Segundo Livro e *Les Folies françaises* do Terceiro Livro. Quase sempre os dois procedimentos aparecem juntos e raramente nota-se a ausência de ambos.

O refrão, dos rondós, que muitas vezes parecem ter um aspecto popular⁴, possuem uma continuidade melódica e ausência de saltos ou contrastes, o que os diferencia dos de Rameau e Bach. Este último, seduzido pelas peças de seu contemporâneo, copia um dos rondós de Couperin, *Les Bergeries*, peça que integra a *Sixième Ordre*, e o apresenta em seu *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*.

Ainda sobre da influência da música popular, Couperin faz uso, em algumas de suas peças de um procedimento usado pelos músicos populares da época: o *bourdon*, baixo imutável - espécie de pedal - sobre o qual a melodia evolui de forma independente, o que resulta em sutis e refinadas dissonâncias. *Musette de Choisi* e *Musette de Taverni*, da 15ª *Ordre*, além dos *Les Viéleux, et les Gueux* (*Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*) da 11ª *Ordre*, são alguns dos títulos nos quais encontramos a presença do *bourdon* de François Couperin. Segue os primeiros compassos de *Les Viéleux, et les Gueux*, tirado do *Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*, peça que integra a 11ª *Ordre*:



⁴ De acordo com a análise das peças de François Couperin por Adelaide de Place no *Guide de la Musique pour piano et Clavecin*, sob a direção de François-René Tranchefort, o autor utiliza a ária popular *Dodo l'enfant dormira bientôt* como refrão do rondó da 15ª *Ordre*, *Le dodo, ou l'amour au berceau* (TRANCHEFORT: 1987, 274). Além de citar o mesmo exemplo Pierre Citron acredita que Couperin tenha adotado o mesmo procedimento para a segunda parte de *Jeune Seigneurs*, 24ª *Ordre*, em relação à canção popular *Pont d'Avignon* (CITRON, 1996: 104).

Exemplo 4 - F. Couperin, Dover, 1988. *Les Viéleux, et les Gueux*, cps. 1-12.

A ornamentação, ou *agréments*, termo usado pela escola francesa para esta prática vem a ser outro elemento fundamental encontrado na obra para cravo de François Couperin. Os *agréments* são identificados através de sinais, ou códigos da escrita musical colocados sobre uma determinada nota (ver os pequenos sinais colocados na linha melódica do exemplo musical anterior) e interpretados de acordo com os vários quadros, ou *tables d'agréments* da época, que explicavam a forma de execução dos vários sinais, ou códigos de ornamentação. Os franceses Jean Henri D'Anglebert, Jean Philippe Rameau e François Couperin e o alemão Johan Sebastian Bach organizaram cada um o seu quadro, contendo seus sinais de ornamentação e a forma de execução, destinado à execução de suas peças para cravo.

Nota-se, através das várias reflexões deixadas nos prefácios das *ordres*, e da obra didática *L'Art de toucher le Clavecin* que François Couperin buscou através da utilização dos *agréments* efeitos de expressão e nuances que a corda pinçada do cravo não era capaz de realizar.

No cravo as cordas são pinçadas por um plectro que pode ser de pena, de couro duro ou ainda de plástico, por esse motivo as notas ao serem tocadas, mesmo que tenham uma certa ressonância, não realizam *legatos* e oscilações de intensidades de dinâmica.

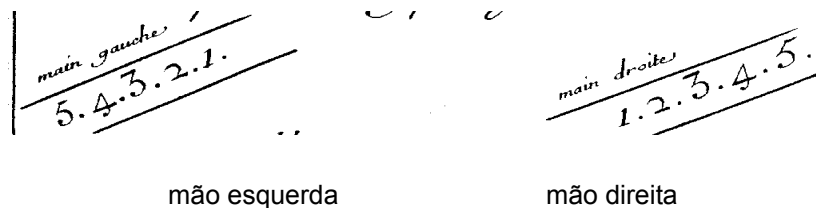
Em relação a extensão, os cravos da época de Couperin tinham no máximo cinco oitavas e podiam ainda contar com dois teclados (os de fabricação francesa). Neste caso, contavam ainda com dois ou três registros, possibilitando realizar contrastes de timbres e de intensidade. Por meio de tais recursos o instrumento era dotado para realizar contrastes de timbres - muito explorado pelos intérpretes da época - mas não de nuances dinâmicas. Logo, os inúmeros *agréments*, idealizados pelos compositores que se dedicaram à literatura do cravo buscaram por meio da ornamentação da linha melódica valorizar determinadas notas e/ou pontos específicos de uma frase musical e dar assim a impressão de duração e intensidade,

a introduzir algo análogo às nuances dinâmicas que a mecânica do cravo não era capaz de realizar.

A *table d'agrément*s de François Couperin, conforme as indicações do compositor deixadas na página 17 do seu tratado *L'Art de toucher le Clavecin*, foi colocada no final do primeiro livro de suas *pièces de clavecin*⁵. Para suas peças, o autor utiliza toda a ornamentação de seus predecessores e ainda elabora outros.

Outro ponto bastante explorado por ele em seu tratado é a busca de soluções para a realização do *legato*, e nesse sentido, a partir de uma nova organização da mão do cravista temos o que acredito ser a grande contribuição de François Couperin para a técnica destinada aos instrumentos de teclado. Couperin escreve:

Em relação a este método, estabeleci, que iniciaremos por contar o polegar, de cada mão, por primeiro dedo, de forma que os números ficarão assim.

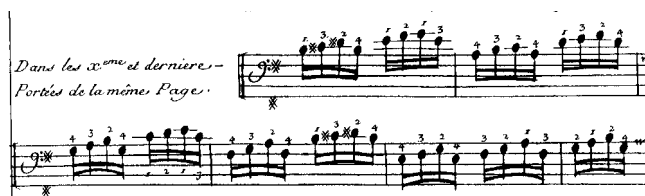


Exemplo 5 - F. Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 14.

O dedilhado de Couperin, tal qual expõe em seu método *L'Art de toucher le Clavecin*, faz parte de sua concepção geral do cravo, e todas as suas inovações resultam de sua busca por uma linha melódica mais homogênea, pelo *legato* em benefício da valorização do fraseado musical que o mecanismo do instrumento não favorecia. Para isso os pontos sobre os quais insiste o autor são: flexibilidade das mãos evitando qualquer tipo de tensão muscular ao tocar, liberdade dos dedos, manter as mãos próximas do teclado, raramente deixar a mão cair do alto (COUPERIN: 1717, 6-7) e o uso da substituição de dedos (COUPERIN: 1717, 20-21) sobre a mesma nota, no caso da execução de notas repetidas que até então eram tocadas com o mesmo dedo. A constante preocupação pelo *legato* é abordada até mesmo nas séries de acordes, sucessão de terças, sugerindo um “dedilhado

⁵ A *table d'agrément*s de François Couperin encontra-se nas páginas 74 e 75 do Primeiro Livro de suas *Pièces de Clavecin*.

moderno” (expressão usada por ele). Generaliza o uso do polegar, pois os primeiros cravistas tocavam com os quatro dedos planos ao cravo deixando o polegar pendente diante do instrumento. Este uso corresponde à época a qual reinava o alaúde, e os acordes eram arpejados e não chapados. Com a adaptação desta linguagem para o cravo, o uso do polegar torna-se indispensável para a execução dos acordes abertos e Couperin seria um dos primeiros a indicar o uso do polegar na execução de pequenos acordes, inclusive para as terças. E finalmente, o que acredito ser a contribuição mais significativa sobre um ponto essencial da técnica para os instrumentos de teclado, que é a passagem do polegar, sugerido em suas indicações de dedilhado para a mão esquerda da peça *L’Atalante* da *Douzieme Ordre* e no quarto prelúdio, ambos no final de seu método *L’Art de toucher le Clavecin*. Ver no exemplo trecho em que Couperin preconiza a passagem de polegar.



Exemplo 6 - F. Couperin, *L’Art de Toucher le Clavecin*, 1717, p. 71. Sugestão para a peça *L’Atalante*.

Ainda sobre os *agréments*, nas peças para cravo de Couperin, encontramos uma quantidade enorme de indicações de sinais de ornamentação. Ele os encadeia, sobrepõe e parece experimentar todo tipo de combinação; muitos sobre o mesmo tempo, o autor chega usar três ornamentos divididos entre as mãos. Como exemplo cito a *Passacaille* em Si menor, *huitième ordre*. Certamente essa sobrecarga de *agréments* poderia ser questionada. Não acredito que se trate apenas de suas pesquisas sonoras, pois compositores do mesmo período não anotavam com tanta precisão todos os sinais de ornamentação, o costume era dar liberdade ao executante para que este improvisasse a prática. Extremamente preciso em todas as suas indicações, Couperin parece se precaver contra esta liberdade dada ao intérprete e assim como ele suprime os prelúdios livres de suas *ordres*, indica minuciosamente todos os *agréments* necessários à execução de suas *pièces de clavecin* e sobre isso escreve no prefácio de seu terceiro livro das peças para cravo:

Surpreendo-me, após o cuidado que tive em marcar os *agréments* que convém às minhas peças, e aos quais dei a parte uma explicação inteligível em meu método particular, conhecido sob o título de *L'Art de toucher le Clavecin*, ao escutar algumas pessoas que sempre as realizam sem se submeter. É uma negligência imperdoável, ainda mais grave é usá-los de forma arbitrária. Declaro que minhas peças devem ser executadas como eu as marquei, e que estas não poderão causar a justa impressão às pessoas de bom gosto, enquanto não seja observado rigorosamente todas as minhas indicações, sem aumentar nem diminuir. (COUPERIN, 1722: 2)

No que diz respeito à tessitura das peças para cravo de Couperin, raramente veremos o autor utilizar todo o espaço sonoro oferecido pelo instrumento. Nota-se uma grande proximidade entre as vozes e muitas de suas peças são escritas sobre as duas pautas, unicamente em clave de Sol, como por exemplo, *Les Abeilles*, *Les Laurentines*, *Le Gazouillement*, *Les Bagatelles* e *Le lis naissans*; ou unicamente em clave de Fá como, *Les Sylvains*, *L'enchanteresse*, *La Marche des gris-vêtus*, *L'Angélique*, *Les ondes*, *Les Baricades Misterieuses*, *La Ménéto*, *Les délices*, *La Castelane* e *L'Intime*. Isto se encontra principalmente nos dois primeiros livros, usando para isso duas oitavas e meia do instrumento, algumas vezes até menos, e as peças escritas no registro central do teclado não usam um intervalo maior do que este. Frequentemente, nos momentos em que duas vozes dialogam, menos de uma oitava as separa e raras são as peças que fazem uso de toda a extensão do teclado do instrumento. A homogeneidade sonora parece ser a base da arte de Couperin em todos os sentidos e gêneros, sobretudo no cravo; esta exige que os diferentes planos sonoros não sejam muito distantes um dos outros, e a matéria sonora parece se confinar em um registro restrito, que seja no grave, central ou agudo.

As duas técnicas de composição da época eram a polifonia, escrita horizontal na qual cada voz tem um valor próprio e independente porém harmonicamente disposta; e a homofonia, escrita vertical na qual os acordes se sucedem harmonicamente ou acompanhando a melodia. Couperin fará uso destas duas técnicas. O contraponto é representado essencialmente pelas peças a duas vozes, as quais poderíamos comparar a algumas das invenções a duas vozes de Bach, e sobretudo nas peças rápidas, como exemplo *Les Plaisir de Saint Germain em Laye*. O teclado duplo permite a execução da técnica das mãos cruzadas que Couperin inicia em seu segundo livro. Às vezes a peça inicia em estilo contrapontístico, mas a segunda voz torna-se rapidamente um simples acompanhamento, no baixo, da linha

melódica. Quanto ao contraponto a três ou, raramente a quatro vozes, Couperin não utiliza nunca em uma peça inteira. Se algumas passagens de suas *allemandes* parecem impor a técnica, a independência das vozes dura muito pouco; uma cadência rompe o movimento e uma linguagem mais homofônica é rapidamente substituída.

Através do contato com a obra para cravo de François Couperin, nota-se o uso de um procedimento, afirmado pelos especialistas consultados para este estudo, como característico de seu idiomático: por meio de ligaduras, Couperin mescla várias melodias e/ou conduções tocando uma nota de cada vez. Para os especialistas esta seria uma técnica herdada do alaúde. Ver trecho da conhecida peça *Les Barricades mysterieuses*, na qual faz uso do procedimento em questão.



Exemplo 7 - F. Couperin, Dover, 1988. *Les Barricades mysterieuses*, cps.1-3.

As notas “tenutas”, como por um pedal, indicadas pelas ligaduras, parecem se fundir e, no caso do exemplo apenas citado, as quatro vozes poderiam assim se reduzir a duas. Couperin realiza este procedimento a duas, três ou quatro vozes e é característico das peças lentas e nostálgicas, pois nas peças rápidas o efeito se perderia.

Podemos encontrar esta técnica já em seu primeiro livro, com *Idées heureuses* e nos livros seguintes em *Les Barricades mysterieuses* (exemplificada anteriormente), *Les Charmes*, *L’Olympique*, *Les Jumelles*, *Le Lis Naissants*, *Les Fauvettes Plaintives*, *La Muse Plaintives*, *La Couperin*, *L’Audacieuse*, *Les Guirlandes*, *L’Amphibie*, *La Mysterieuse*, *Les Ombres Errantes*, *La Convalescente*, *L’Épineuse*, *L’Exquises*. Todas estas peças estão baseadas, inteiramente ou em parte, nesta técnica renovada do alaúde. Renovada, pois Couperin a beneficiou com

as possibilidades do cravo: emprego dos diversos registros, maior potência dos baixos, fusão com os outros procedimentos de composição e sobretudo flexibilidade para as modulações.

Couperin também irá ousar e, através do uso de ligaduras, faz uso de retardos que resultam em requintadas dissonâncias.



Exemplo 8 e 9 - F. Couperin, Dover, 1988. *Premier Ordre, Les Sentiments*, cp. 6 e *Second Ordre, Premiere Courante*, cps. 4 e 5.

O uso de baixos cromáticos, sobretudo descendentes, e sobremaneira, da Dominante à Tônica, é uma outra característica encontrada em algumas das peças para cravo de François Couperin⁶. Ver o uso deste procedimento no refrão do rondó, *La Muse-Plantine*, da *Dix-neuvième ordre*. Nota-se igualmente as dissonâncias criadas através do uso de ligaduras e da realização dos *agréments*. Segue o refrão do rondó em questão.

84

La Muse - Plantine.



Exemplo 10 - F. Couperin, Dover, 1988. *Dix-neuvième ordre, La Muse-Plantine*, cps. 1-8.

⁶ Em *Muse Plantine, Ombres Errantes, La Mysterieuse, Passacaille* nota-se uso desse procedimento.

Considerações finais

Concluo assim este estudo no qual acredito ter abordado alguns dos elementos essenciais que caracterizam a obra para cravo do compositor francês François Couperin.

Conhecer a linguagem para cravo de François Couperin não é uma tarefa simples, pois não se trata de conhecer unicamente um aspecto, mas a essência de sua obra. Sendo assim, foi possível verificar que as particularidades que caracterizam a técnica de composição de François Couperin para o instrumento de cordas pinçadas são inúmeras e comprovam o grau de exigência e dedicação empregados pelo compositor no conjunto de suas 252 peças dedicadas ao cravo. Certamente as palavras do poeta Antoine Danchet (1671-1748) impressas na abertura da obra didática *L'Art de Toucher le Clavecin* exprimem o justo sentimento que a História da Música deve à esse grande Mestre: *Devemos agradecer a um Mestre, que colocou sua arte no mais alto grau de perfeição, por ensinar aos outros, o que foi para ele o fruto de um longo estudo, e de uma contínua dedicação.* (DANCHET, In: COUPERIN, 1717)

REFERÊNCIAS

- BEAUSSANT, Philippe. François Couperin. Paris: Fayard, 1980.
 CITRON, Pierre. *Couperin*. Paris: Seuil, 1996.
 COUPERIN, François. *L'Art de toucher le clavecin*. FAC – SIMILÉ. Paris: Éditions Fuzeau, 1996.
 COUPERIN, François. *L'Art de toucher le clavecin*. Germany: Edition Bretkopf.
 JOUVE-GANVERT, Sophie. *Theorie Musicale*. Paris: Henry Lemoine, 1997.
 MELLERS, Wilfrid. *François Couperin ans the French classical tradiction*. USA: Dover Publications, 1968.
 TRANCHEFORT, F.-René. *Guide de la Musique de piano et clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

PARTITURAS

- BACH, Johann Sebastian. *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*. Germany: Barenreiter Kassel, 1957.
 COUPERIN, François. *Concerts royaux les goûts-réunis*. FAC – SIMILÉ. Paris: Éditions Fuzeau, 1989.
 COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. FAC – SIMILÉ. Paris: Éditions Fuzeau, 1990.
 COUPERIN, François. *Complete Keyboard Works. Series One: Ordres I – XIII*. New York: Dover publications, INC, 1974.
 COUPERIN, François. *Complete Keyboard Works. Series One: Ordres XIV –XXVII*. New York: Dover publications, INC, 1974.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de clavecin*. Sous la direction de François Lesure. Paris: Editions Alphonse Leduc & Cie, 1978.

Autora: Danieli Verônica Longo Benedetti é Pós-Doutora, Doutora e Mestre pela ECA/USP/FAPESP. Especialista no ensino do piano pela *École Normale de Musique de Paris - ENMP* e em interpretação pianística pelo *Conservatoire National de Strasbourg - CNRS*, França. Bacharel em música - piano, pela UNESP. Autora do livro "Obras de Guerra – A produção musical francesa durante os anos da Primeira Guerra Mundial" AnnaBlume/FAPESP 2013. Atualmente é professora substituta de piano no IA/UNESP, onde desenvolve pesquisa em nível de Pós-Doutorado amparada pela CAPES.

O SOM NO CINEMA DE MARCOS PIMENTEL

Raphaella Benetello Marques
Universidade Federal de Juiz de Fora – raphabenetello@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho pretende construir uma trajetória fílmica do documentarista mineiro Marcos Pimentel passando por sua formação acadêmica, a descoberta da linguagem documental, seu processo de criação e a forma como as obras produzidas ao longo de sua carreira refletem também o momento pessoal do cineasta. Para o desenvolvimento da pesquisa foram feitas entrevistas com o diretor e com a equipe técnica presente na maioria de seus filmes. Além disso, o trabalho objetiva entender a trajetória de perda da palavra falada nos filmes de Marcos, em que as ambiências sonoras e os ruídos adquirem papel narrativo destacado.

PALAVRAS-CHAVE

Marcos Pimentel. Documentário. Som.

ABSTRACT

This work intends to build a film trajectory of the documentarist Marcos Pimentel, from Minas Gerais, going through his academic formation, the discovery of documentary language, his process of creation and how the films produced during his career also reflect the filmmaker's personal moment. The research was developed through interviews with the director and the technical team behind most of his films. In addition to that, the aim of this work is to understand the trajectory of loss of the spoken words in Marcos' films, in which sound ambiences and noises have a substantial narrative role.

KEYWORDS

Marcos Pimentel. Documentary. Sound.

1. Entrevistas

Ao longo de quatro meses de entrevistas foram colhidas informações relativas ao processo de criação do cinema documentário de Marcos Pimentel, sendo possível observar e analisar o modo de fazer dessas obras que precedem da palavra, que buscam algo a mais da imagem e do som e que esperam do espectador uma atenção viva, cujo papel do público não é apenas assistir à obra e sim interpretá-la de acordo com a sua vivência, com suas próprias conexões.

Cristiano Rodrigues foi a primeira pessoa entrevistada, é professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 1998 e conviveu com Marcos Pimentel nessa época, enquanto aluno. Em umas das

disciplinas ministradas por Cristiano, Marcos realizou seu primeiro documentário, *Reconstituição* (1998) e a partir disso desenvolveu seu olhar para o gênero. Além da relação de professor e aluno, Marcos e Cristiano se tornaram amigos e começaram a trabalhar juntos em algumas obras, como em *Sopro* (2013), primeiro longa metragem da carreira do documentarista, em que Cristiano foi o diretor de produção.

A segunda entrevista foi realizada com Pedro Aspahan que atua como técnico de som direto nos filmes de Marcos. A relação com o documentarista começou em *Arquitetura do corpo* (2008), amigos em comum o apresentaram e Pedro fez uma diária de som para Marcos. Depois participou de diversas produções como *Horizontes Mínimos* (2012), *A poeira e o vento* (2011), *Sopro* (2013), *Sanã* (2012), entre outras obras.

Ivan Morales Jr. assina a montagem e o roteiros de alguns filmes de Marcos Pimentel. Ivan iniciou seus estudos com a graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos (Ufscar), mas não concluiu para estudar edição na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) em Cuba, onde Marcos Pimentel também estudava e começou editando desde o primeiro exercício de Marcos na Escola, continuando o trabalho juntos posteriormente. “A gente gostou muito, percebemos que tínhamos um tipo de sensibilidade parecida né, e a partir daí a gente começou a trabalhar junto em todos os exercícios que a gente tinha na escola, tese, tudo.” (MORALES JR., 2017, p. 1).

Matheus Rocha, diretor de fotografia, foi entrevistado no dia 09 de março de 2017. Matheus iniciou seus estudos na Universidade Federal da Bahia, mas acabou não concluindo para estudar na EICTV em Cuba. Matheus entrou no ano anterior a Marcos e se conhecerem na Escola, fizeram alguns exercícios extracurriculares juntos. O primeiro trabalho de Matheus e Marcos após a EICTV foi o *Arquitetura do Corpo* (2008). “Eu já estava morando no Brasil, fazendo alguns curtas metragens e fizemos o *Arquitetura* e foi bem sucedido, o curta circulou bastante em festivais, foi premiado e nós continuamos com essa parceria depois desse curta eu fiz muitos outros, fiz *Pólis* (2009), *Taba* (2010), *A poeira e o vento* (2011), *Sopro* (2013)”. (ROCHA, 2017, p. 2).

Luana Melgaço trabalha com Marcos como produtora executiva desde *Arquitetura do corpo* (2008). Luana comenta que nos trabalhos que faz com Marcos

o processo de concepção já está muito adiantado pela forma como o diretor trabalha e desenvolve suas ideias.

O Marquinhos tem um jeito de criar que ele já traz muito pronto para o produtor o que ele pretende fazer no filme, eu acho que ele tem um processo de investigação e de pesquisa muito completo. (...) mesmo que ele não tivesse começado a pesquisa tão intensamente, mas ele já sabia o que ele queria, o modo como fazer. (MELGAÇO, 2017, p.1).

A entrevista com Marcos Pimentel aconteceu no dia 12 de abril de 2017 em Juiz de Fora. Além da gravação do áudio para posterior transcrição, Marcos aceitou ser que fosse captada a imagem para edição. Um ponto a ser ressaltado é a fidelidade de Marcos a sua equipe que sem ela, segundo o diretor, não seria possível realizar suas obras da maneira que são. “Eu sofro muito quando eu preciso trocar a equipe, a gente já está tão afinado pra algumas coisas que eu sofro demais quando eu preciso trocar.” (PIMENTEL, 2017, p. 29).

Para a fundamentação e desenvolvimento da pesquisa foram estudados autores como Michel Chion, Pierre Schaeffer, Muray Schafer, David Neves, Carlos Alberto Mattos, Fernando Morais da Costa, Ismail Xavier, Virgínia Flôres, entre outros, que eventualmente serão citados ao longo do trabalho.

2. O cinema documentário de Marcos Pimentel

Marcos Pimentel é formado pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) em Cuba e especializado em Cinema Documentário pela Filmakademie Baden-Württemberg, na Alemanha. Ao longo de sua carreira produziu cerca de trinta filmes, entre curtas e longas metragens (alguns ainda não lançados) e conquistou diversos prêmios nacionais e internacionais.

O surgimento das ideias e o processo de criação desenvolvido por Marcos advêm de um processo de introspecção do diretor e de identificação com o lugar, os personagens e os elementos que o atraíam no determinado momento da criação. “Eu gosto muito desse momento quando surgem às histórias, são os momentos de uma felicidade muito grande, eu me sinto muito envolvido quando eu encontro algo que me motiva a fazer um filme sobre isso.” (PIMENTEL, 2017, p.6).

Cada filme surge de uma necessidade do diretor, da sua vontade de comunicar com o mundo e de entender movimentos que o motivam no momento. Cristiano Rodrigues (2017) comenta que Marcos é muito detalhista em seus projetos, o que facilita sua organização como produtor, porque há um processo anterior, reuniões de trabalho que classificam e dão o direcionamento para o trabalho. “Eu brinco com ele que ele costuma variar formato, então, por exemplo, se ele faz um filme de entrevista, se ele ouve muita gente, o próximo projeto dele provavelmente é uma coisa sem entrevista” (p.2). Além disso, não há uma regularidade no processo criativo,

É um processo instintivo eu preciso de paz nesse momento, (...) por isso uma coisa que me dá muito prazer é quando nascem as ideias, o momento em que eu descubro que eu preciso fazer um filme sobre o lugar e que tem uma história ali é muito solitário esse processo de criação, eu preciso de paz, (...) meu trabalho é mais estar sozinho, eu acho que a solidão me inspira e me pressiona criativamente nesses momentos. (PIMENTEL, 2017, p.10).

Após o surgimento das ideias, a primeira pessoa da equipe a ser comunicada sobre o filme que será desenvolvido é a produtora executiva Luana Melgaço. Luana conta que Marcos é atípico em meio aos diretores que ela está acostumada a trabalhar, uma vez que ele traz o processo de desenvolvimento da ideia muito adiantado, mesmo que a pesquisa em si ainda precise ser feita, o conceito que irá ser trabalhado no filme chega de forma concreta.

Eu acho que eu acompanho esse surgimento da ideia. Ele trabalha muito tempo na investigação dele, um pouco sozinho e aí ele já traz pra mim o que ele quer fazer, de uma forma muito organizada. A partir do que ele traz, eu vou trabalhar em algumas situações, por exemplo, no caso do Arquitetura do corpo ele já trouxe o projeto aprovado no Ministério da cultura, então ele já tinha dinheiro. Em outras situações, ele não tem o dinheiro ainda, é um processo de captação, e aí eu vou ajudá-lo na parte de orçamento, a organizar o projeto pra buscar financiamento e aí ele volta a trabalhar sozinho para organizar melhor o que ele quer fazer e depois ele traz a mim e a gente começa a trabalhar junto. (MELGAÇO, 2017, p.1).

Após o processo de pesquisa, Marcos busca conselhos de criação com seu parceiro de roteiro Ivan Morales, que o ajuda a construir a história a partir dos personagens e do lugar que Marcos deseja executar sua obra. “Ele [Marcos] pensa em uma primeira estrutura, daí me conta tudo isso e eu imagino a história que ele

está contando e imagino coisas que poderiam faltar que coisas que ele poderia filmar que me ajudariam pra editar e esse é o processo de roteiro que a gente fala.” (MORALES, 2017, p.1).

Desde quando estudaram em Cuba, Marcos e Ivan consideram que o roteiro de um documentário nasce de fato na edição, porque antes o processo é de muita pesquisa, mas sem uma estrutura definida para o filme, isso será determinado na edição. “montar filme documentário é muito mais interessante, pois ali você sabe qual plano começa o filme, qual é o primeiro, qual é o segundo, você vai descobrindo, é aquela coisa de ir moldando a escultura”. (PIMENTEL, 2017, p. 34). Ivan prefere participar das produções desde a fase de projeto, pois ainda é possível nesse momento novas propostas e estruturas para a construção final do filme.

Eu gosto muito como editor de participar do filme antes dele ser filmado, na maioria dos filmes que eu trabalho, não só com o Marquinhos, mas como os daqui da Alemanha também, as pessoas me chamam já quando elas tão escrevendo o projeto e daí a gente conversa sobre possíveis estruturas e tal, mas não nenhum roteiro fixo mesmo mas são possibilidades de narração que eu gosto de pensar junto com o diretor e que as vezes que é tarde demais depois que o material já foi filmado é tarde pra vir com uma ideia que seja muito nova ou muito diferente da proposta do editor, (...) Mas eu acho que roteiro, roteiro de verdade vem na hora da edição mesmo. (MORALES, 2017, p.5).

O som tem papel diferenciado nas obras de Marcos Pimentel. Na maioria das vezes, o diretor já chega pré-disposto a não entrevistar os personagens de maneira formal, o que há é uma conversa prévia, um entendimento do diretor que aquele personagem irá contribuir na construção narrativa. “E aí é muito louco porque o filme sempre se realiza entre aquilo que você espera e o que o personagem também, é essa intersecção aí.” (PIMENTEL, 2017, p.11). Na construção sonora dos filmes com som direto, Marcos dá os direcionamentos para o técnico e o deixa livre para criar uma biblioteca sonora do ambiente. “Os filmes além de pouca voz, dificilmente tem música, eu preciso construir uma banda sonora que tenha certa musicalidade para alguns momentos ali, só que essa musicalidade é construída com sons do ambiente, de elementos que pertencem àquele lugar.” (p.17).

Na criação sonora, Pedro Aspahan comenta a importância de se trabalhar com um diretor que possui conhecimento sobre som e demonstra interesse e sensibilidade pela questão sonora, uma vez que, a partir disso, “as decisões ali

referentes ao som podem ser tomadas de modo compartilhado.” (2017, p. 5). Pedro relata que Marcos sempre o deixa muito livre durante a captação, as conversas preliminares geralmente são breves e, como os filmes de Pimentel em sua maioria não possuem muitos diálogos, Pedro busca realizar uma catalogação sonora do ambiente em que se passa a obra.

Outra coisa que eu gosto muito de fazer é quando tem também algum som em sincronia que precisa ser ressaltado, eu gosto de gravar depois só para o áudio, é como se fosse um trabalho de *foley* que você vai fazendo durante a gravação do som direto, você faz o som direto e depois vai gravando os elementos pra que na pós-produção esse trabalho não seja preciso fazer fora depois, gravação de passos, de ruídos, um monte de coisa, sons de cobertura. (ASPAHAN, 2017, p. 7).

Na direção de fotografia a liberdade na criação também é relatada por Matheus. O fotógrafo comenta que Marcos tem uma predileção por câmera fixa, no tripé, não gosta de câmera na mão nem de movimentos de *zoom* com câmera e sabendo disso, fica fácil trabalhar com o diretor, já que há uma relação de confiança entre os dois.

O Marcos nunca foi de me dizer como ele gostaria que aquilo fosse feito, ele deixava eu fazer, ele sempre estava junto, vendo a imagem e ele me conduzia com "fecha em tal coisa", estamos filmando uma situação por exemplo que, sei lá, o personagem está dormindo e está meio caído em cima do sofá e o Marcos percebe que ele está balançando o pé de um jeito estranho, o Marcos pega e fala "Olha o pé, olha o pé", então eu naturalmente ia lá e fechava no pé, mas ele nunca me conduziu no sentido "filma daqui" ou "abre, fecha, mais ou menos, chega um pouquinho mais pra esquerda ou pra direita", primeiro porque a gente não muito tempo pra isso, as coisas estão acontecendo e você tem que ser rápido, pensar rápido, agir rápido e por outro lado por essa confiança mesmo, por saber que o que eu estou filmando está dentro do gosto pessoal dele. (ROCHA, 2017, p.5).

Antes da etapa de captação, Marcos relata que gosta de se aproximar do personagem para conhecê-lo, entender se aquela pessoa realmente é interessante para o filme e para a história que ele gostaria de contar e, principalmente para explicar para o indivíduo o que está acontecendo e o que vai acontecer realmente. O diretor comenta que muitas vezes os personagens criam expectativas distintas a que o filme propõe, como esperar que em algum momento ele irá entrevistá-lo ou que o filme será sobre sua vida.

Quando eu fiz o Pólis [2009], o tempo todo tem a Kaiete lá né, que é aquele personagem que é uma transformista que aparece ao longo do filme, ela ficava o tempo todo falando pra todo mundo que eu estava fazendo um filme sobre a vida dela e eu falava "não é um filme sobre a sua vida", mas não adianta, nada iria convencê-la de que não era sobre a vida dela, ela botou na cabeça que era sobre a vida dela e não ia sair. E eu ficava o tempo todo tentando mostrar pra ela que não, que não era, tem alguns aspectos que ela é parte de uma engrenagem muito maior que é a cidade ali. (...) Então eu acho que tem muito disso, de você começar a fazer um filme seguindo um personagem e esse personagem se converter em outro personagem, que também é um papel social que ele assume, mas que não é necessariamente o que mais me interessa. Então a minha conversa com os personagens passa muito por isso. (PIMENTEL, 2017, p.17).

Raramente o diretor deseja defender uma tese em seus filmes, seu desejo é sempre por obras propositadamente abertas, com lacunas, parênteses propositais que convidam o espectador a ir além do assistir, a interpretar e completar o filme dentro de si. É o que Manuela Penafria (2001) descreve, "o documentarista percorre um caminho e o filme é o resultado desse caminho percorrido, que se partilha com os espectadores", ou como o próprio diretor elucida, "ele [o espectador] é convidado a navegar por aquele universo e a tirar algumas conclusões sobre aquela realidade que está sendo apresentada pra ele ali." (PIMENTEL, 2017, p.16).

E ainda:

Eu acho que a obra quando ela é construída aberta, onde você prepara o espectador pra você conduzir ele até determinado momento e chega uma hora que você solta a mão dele e, tipo "vai lá e navega, cara", mas eu preparei você antes, eu apresentei um universo, eu apresentei o ritmo de vida desse universo, eu apresentei alguns personagens, tem algumas questões deles e outras você ainda não captou todas mas viaja por aí e vê o que você acha, pode ser prazeroso se perder por esses lugares. (PIMENTEL, 2017, p.21).

Marcos reafirma o amor pelo cinema documentário e a condição de que enquanto existirem elementos que o motivem, o cinema documentário será seu meio de expressão.

Eu não estou documentarista, eu sou documentarista, é diferente a postura, eu abracei isso, meti de cabeça e quero dizer muitas coisas ainda, pode até ser que algum momento eu queria experimentar alguma coisa de ficção, mas até hoje não precisei disso, até hoje tudo que eu quis dizer o documentário me possibilitou, não precisei migrar. (PIMENTEL, 2017, p.37).

3. A trajetória de diminuição da palavra

Desde o início do trabalho, a construção sonora dos documentários de Marcos Pimentel recebe atenção especial do diretor e é notável, como o próprio reconhece, que ao longo dos anos, seus filmes tenham se tornado cada vez mais silenciosos.

Da mesma forma que desde o início Marcos expõe que seus filmes são a forma que ele encontrou para se comunicar com o mundo, a sua trajetória de perda da palavra nas abordagens cinematográficas confunde-se também com seu momento pessoal.

Eu acho que os filmes são reflexos de um processo que eu experimento enquanto homem, (...) eu acho que eu fui me calando ao longo dos anos (...). Eu me sinto cada vez mais confortável com o silêncio e ele vai se tornando cada vez mais potente, só que eu não faço filme mudo, eu faço filme que prescinde da palavra, é diferente, prescinde do diálogo". (PIMENTEL, 2017, p.12).

A construção do que Marcos chama de seu *sotaque de filmar* (PIMENTEL, 2017, p.13) decorre principalmente pelo seu modo de abordagem temática, seus objetos fílmicos, sua construção imagética – que é resultado da interseção com o diretor de fotografia Matheus Rocha – mas também é resultado de um trabalho focado em um “som fora de quadro” (FLÔRES, 2013, p.11), um desenho sonoro pensado especificamente para cada sequência do filme, um som que preencha a imagem e acrescente significados.

A gente durante muitos anos vem filmando e essa imagem que é potente, que as pessoas batem o olho e já sabem o que é, de quem é, mas que só tem essa força toda porque o som a prepara para isso. Eu preciso sempre forçar o som, até porque eu tenho consciência que esses filmes não sustentariam interesse sem uma banda sonora que puxe o que a imagem não dá, tem um excesso de contemplação ali que é muito potente pra um público restrito, mas também é muito fácil que a maior parte das pessoas percam. (PIMENTEL, 2017, p.13).

O diretor comenta que atualmente nós nos desacostumamos a escutas os lugares, os ambientes, o tempo quase sempre percebido pela falta, quando acaba a semana, o mês, o ano, e seus filmes tentam reencontrar essa forma de observação. Marcos defende a não hierarquização entre som e imagem, e acredita que apesar

de seus filmes serem mais premiados em relação à fotografia, o som tem papel fundamental na construção narrativa.

Eu cheguei ao som por uma condição que é minha, muito pessoal, mas também por apostar, primeiro porque eu acho que é assim, é audiovisual então é 50% da jogada, e eu acho que no meu caso é até mais, apesar dos elogios serem mais evidentes na imagem, eu acho que não, eu acho que o som é mais importante. (PIMENTEL, 2017, p.15).

Como seu parceiro de criação nos filmes, Ivan Morales Jr., aponta que tanto ele quanto Marcos são pessoas mais silenciosas por natureza, até mesmo pela característica da mineiridade (Ivan é natural de Uberlândia) e preferem sentir ao invés de falar. O filme é planejado com a menor quantidade de diálogo ou texto possível, mesmo que algumas produções como *Arquitetura do corpo* e *Sanã* possuam alguma presença de verbo, elas estão dentro do estilo idealizado e da sensibilidade dos roteiristas.

O trabalho do técnico de som direto é também o trabalho com invisível e talvez por isso “o técnico de som normalmente [seja] o sujeito mais chato de uma equipe”, como comenta Pedro Aspahan (2017, p.4). A imersão vivida pelo técnico de som durante as captações é algo que atrai Pedro para a profissão, muitas vezes o técnico se coloca mais próximo do personagem que o diretor, “porque você está escutando o lapela dele ali, você está escutando a respiração do personagem, você está escutando os burburinhos que ele faz” (ASPAHAN, 2017, p.3), e por isso trabalhar com uma equipe e com um diretor que entenda a natureza desse ofício facilita a execução da captação sonora e contribui para uma construção criativa do trabalho.

A partir dessa escuta que é cheia de detalhe, de nuance de atenção, que não é uma escuta voltada apenas para a questão técnica, se o som tá limpo ou sujo ou se é um som ruidoso ou limpo e sim uma escuta atenta ao sujeito que está ali, ao personagem, eu acho que o técnico de som ocupa outro lugar, pode contribuir de uma maneira muito mais criativa e estar mais presente também nessa escuta, atuante na escuta, enriquecendo muito o trabalho. (ASPAHAN, 2017, p.4).

Pedro entende que durante a captação sonora, principalmente em filmes como os de Marcos Pimentel a construção de uma catalogação dos sons ambientes do lugar faz com que a banda sonora adquira também o seu caráter documental,

uma vez que os sons ali presentes são originais da localidade, sons documentais que ajudam na construção narrativa da obra, o que Chion (2011) denomina como sons-território (pag.64) ou som ambiente, pois servem para marcar um lugar, um espaço particular, que faz parte da composição do ambiente. Essas capturas sonoras corroboram também com o direcionamento que Marcos dá a Pedro nos momentos anteriores à produção.

Então eu peço para ele fazer uma biblioteca de som, pegando, por exemplo, nesses lugares pássaros diferentes, gente pisando nas folhas, folha caindo, o vento na árvore, o vento no varal, o vento na poeira, animal andando pelo negócio, um grito isolado, a água que vai ao riacho, água com a pedra que soa de um jeito, água de outro lado. Eu preciso desses elementos pra fazer, então ele vai dando conta, ele vai fazendo, ele faz uns boletins de som muito bem detalhados que ajudam muito o David depois. (PIMENTEL, 2017, p.27).

A fidelidade de Marcos Pimentel a uma equipe técnica que participa criativamente e entende que cada função desempenhada torna-se parte de um todo, o filme, contribuiu para que, ao longo da trajetória do diretor como documentarista, ele pudesse encontrar particularidades no seu modo de produção, características que perpassam pela maioria de suas obras e que o ajudam a construir seu modo de narrar. O próprio diretor elege o que ele denomina de uma *espinha dorsal* (p.35) de sua carreira culminando no primeiro longa, *Sopro. Nada com ninguém* (2003), *O maior espetáculo da terra* (2005), *Arquitetura do Corpo* (2008), *A poeira e o vento* (2011), *Sanã* (2012) e *Sopro* (2013) são filmes que refletem a trajetória de perda da palavra do diretor ao longo de dez anos de produção cinematográfica.

Eu acho que eu fui treinando meu olhar e também construindo certo sotaque cinematográfico, uma forma de fazer os filmes que só conseguia fazer, me interessa muito as singularidades, tentar me exercitar enquanto autor, mas de uma forma que seja única. (...) nesses filmes que eu citei aqui você tem o exercício de uma aproximação de temas, personagens que foram sendo trabalhados, os outros filmes foram fundamentais pra me possibilitar experimentar algumas outras coisas e algumas formas de narrar que variavam um pouquinho dessa espinha. Eu acho que por isso o *Sopro* chegou com a força que chegou naquele momento em 2013, até mesmo pra você ver como que eu me calei, porque se for seguir cronologicamente eu acho que é muito evidente isso, como que a palavra foi se esvaindo ao longo dessa trajetória a ponto de praticamente desaparecer no *Sopro*. (PIMENTEL, 2017, p.35).

Essa perda da palavra falada pode ser observada nos filmes citados e englobam também o DVD duplo distribuído pela Lume Filmes que traz o primeiro longa metragem da carreira do cineasta Sopro e outros dez curtas, todos finalizados em 35mm. Desta espinha dorsal citada Marcos não engloba o material apenas *Nada com Ninguém* por ter sido finalizado em vídeo.

4. Considerações finais

O trabalho resultante desta pesquisa buscou explorar parte do processo criativo que envolve a produção dos documentários de Marcos Pimentel. Ao longo da trajetória de desenvolvimento dessa dissertação, foi possível ter acesso a uma série de informações que vão além das observadas apenas com o filme, histórias de bastidores e opiniões dos próprios realizados sobre a obra audiovisual.

As entrevistas feitas com cada profissional envolvido na constituição do documentário *Sopro* foram fundamentais para a criação e continuidade deste trabalho. A equipe técnica que Marcos utiliza com frequência para a realização de seus filmes ajuda a contar o modo como o diretor realiza suas obras, a maneira como descobre seus personagens, a abordagem realizada com cada indivíduo e as particularidades da criação audiovisual.

Os curtas que precederam a realização de *Sopro* contam também sobre o próprio documentarista, o momento ao qual ele vivia e o que o motivava naquela época. Ao traçar a ideia de *espinha dorsal* de sua carreira, foi pretendido entender as fases pelas quais o diretor também percorreu, buscando a compreensão dos silêncios e do isolamento de Dionísio em *Nada com Ninguém*; a vida nômade dos habitantes do circo em *O maior espetáculo da terra*; o dor e a beleza das formas do corpo na dança com *Arquitetura do Corpo*; a efemeridade dos processos urbanos, o excesso de ruídos e a observação das metrópoles com sua trilogia *Pólis, Taba e Urbe*; a ideia de isolamento geográfico e emocional em *Sanã*; e a rotina de pessoas que habitam as montanhas e vivem de forma isolada, experimentando os processos de vida e morte, o cotidiano, o silêncio e a passagem do tempo no curta *A poeira e o vento* e no longa metragem *Sopro*.

Mais do que observar e desenvolver a história, Marcos mostra através de seu processo criativo que experimenta e vive aquela realidade para posteriormente



poder contá-la através de seu estilo, seu *sotaque de filmar*. Imagens exuberantes, instalações monumentais, som que complementa a imagem, apresenta uma realidade e narra, mesmo que sem o uso de palavras, ajudando a transportar o espectador para o mundo que o diretor deseja transmitir.

REFERÊNCIAS

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

FLÔRES, Virgínia. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. Tese (doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade no filme documentário**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>> Acesso em: 29/09/2014.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-ponto-vista-doc.html> Acesso em: 08/10/2014.

ASPAHAN, Pedro. **Pedro Aspahan**: depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MORALES JR., **Ivan Morales Junior**: depoimento [23 fev. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MUSSE, Mariana. **Mariana Musse**: depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

ROCHA, Matheus. **Matheus Rocha**: depoimento. [09 fev. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

RODRIGUES, Cristiano. **Cristiano Rodrigues**: depoimento [26 jan. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MACHADO, David. **David Machado**: depoimento [09 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

PIMENTEL, Marcos. **Marcos Pimentel**: depoimento [12 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

MELGAÇO, Luana. **Luana Melgaço**: depoimento. [18 abr. 2017]. Entrevistadora: Raphaela Benetello. Juiz de Fora, 2017.

Raphaela Benetello Marques

Mestranda na linha de Cinema e Audiovisual pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Graduada em Comunicação Social pela mesma instituição. Estuda a forma como o som influencia na narrativa do cinema documental contemporâneo.

O RETRATO DO ARTISTA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A RETRATÍSTICA NO ATELIÊ PELOS TRAÇOS DE SEUS CONTEMPORÂNEOS NO BRASIL (ENTRESSÉCULOS XIX E XX)¹

Natália Cristina de Aquino Gomes
UNIFESP – natalia.agomes@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo propõe considerações iniciais sobre uma pesquisa de mestrado iniciada recentemente. Tal estudo pretende desenvolver uma análise sobre a retratística de artista no ateliê, tendo como objeto de pesquisa retratos de pintores e escultores brasileiros e, em alguns casos, de artistas estrangeiros que se fixaram no Brasil e foram retratados por outros pintores. Neste texto, apresentaremos o tema, discutiremos alguns aspectos acerca da representação de um artista por outro, abordaremos o espaço do ateliê e analisaremos um dos retratos que constam em nosso escopo de imagens. Espera-se, assim, demonstrar a importância do estudo destes retratos, uma vez que denota a questão da cumplicidade, a recepção de sua própria arte sob o olhar de outro artista, assim como a afirmação do artista e a legitimação de sua posição social, por meio do reconhecimento de seu ofício.

PALAVRAS-CHAVE

Retrato. Ateliê. Arte brasileira. Entresséculos (XIX e XX).

ABSTRACT

This article proposes initial considerations on a recently initiated Master's research. This study intends to develop an analysis about the artist's portraiture in the studio, having as object of research portraits of Brazilian painters and sculptors and, in some cases, of foreign artists who settled in Brazil and were portrayed by other painters. In this text, we will present the theme, discuss some aspects about the representation of one artist by another, we will approach the space of the studio and analyze one of the portraits that appear in our scope of images. It is hoped, therefore, to demonstrate the importance of the study of these portraits, since it denotes the question of complicity, the reception of his own art under the eyes of another artist, as well as the affirmation of the artist and the legitimation of his social position, through the recognition of his office.

KEYWORDS

Portrait. Studio. Brazilian art. Turn of the centuries (19th and 20th).

1. Introdução – Notas sobre a pesquisa

Ser artista, representar alguém, um momento histórico, um tema religioso ou demais gêneros artísticos constituiu-se em um ofício ao longo dos tempos.

¹ Este texto faz parte da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, com apoio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo: 16/26221-1).

Inicialmente vistos como artesãos e, posteriormente, denominados artistas, estes conhecedores das técnicas artísticas foram valorizados e alguns tiveram a oportunidade de construir uma vasta produção ao longo de suas vidas, e de serem reconhecidos devido à sua habilidade e destreza no trato do pincel sobre tela ou pelo manejo da espátula sobre a matéria-prima ao esculpir.

Certamente, tal reconhecimento não poderia permanecer somente na memória das pessoas de seu tempo, que puderam admirar seus trabalhos ou naqueles que encomendaram obras e que, portanto, as possuíam em seus lares ou em locais distintos. Haveria, pois, a necessidade da representação do artista como tal, sendo este um tema visto nos muitos autorretratos pintados em que ele se autorrepresenta com atributos de sua profissão sejam eles pincéis, paletas, telas, cavaletes, esculturas e outros utensílios que o vinculam ao ofício, em uma espécie de reivindicação de sua imagem como um artista. Esta autorrepresentação é compreendida também como a maneira pela qual o artista gostaria de ser visto e lembrado na posterioridade. Nesse sentido, Alain Bonnet aponta em *“l’Artiste en Representation. Images de l’artiste dans l’art du XIX siècle”*, que:

[...] No século XIX, o artista transformou-se numa imagem, isto é, ao mesmo tempo um emblema e um simulacro. Ele adquiriu uma dimensão simbólica, previamente desconhecida, que caiu na forma de vários avatares e que cobria sua existência diária e a realidade de seu trabalho sob o véu da fábula. [...]. (BONNET, 2012: 7)².

Desta mesma forma, a representação do artista no ateliê constituiu-se uma tipologia muito trabalhada pelos pintores, afinal não existiria “cenário” mais adequado para representar um artista que não fosse o ateliê - o local onde seu espírito criativo e seus dotes artísticos tomam forma. Neste recinto, também podemos observar obras terminadas ou inacabadas e que, portanto, o legitima como um artista em plena produção com encomendas espalhadas pelo ateliê e cercado de materiais ligados ao seu ofício. Nessa perspectiva, Pascal Bonafoux em *“Portrait of the Artist: the self-portrait in painting”*, comenta que a representação neste espaço não é ocasional:

² Tradução livre do seguinte trecho: “[...] *Au XIX^e siècle, l’artiste devint une image, c’est-à-dire à la fois un emblème et un simulacre. Il acquit une dimension symbolique, inconnue auparavant, qui se déclina sous la forme de divers avatars et qui couvrait son existence quotidienne et la réalité de son travail sous le voile de la fable.* [...]”.(BONNET, 2012: 7).

O espaço onde o pintor pintou, seja uma sala ou um estúdio [ateliê], as roupas que ele usava, seu penteado e todos os objetos ao seu redor, como modelos de objetos, obras de arte ou a presença de visitantes, são todos importantes. O pintor pinta a si mesmo. Ele pinta-se no lugar onde faz sua pintura. E nada é deixado ao acaso. (BONAFoux, 1985: 79)³.

Não obstante, com a valorização da profissão, o surgimento e a intensificação do ensino das práticas artísticas em Escolas ou Academias de Belas Artes, Liceus de Artes e Ofícios e também com a possibilidade de expor obras em exposições, era de esperar a aproximação dos artistas, e ainda podemos imaginar que estas relações se tornariam laços de amizade e até mesmo em rivalidade e disputas entre os mesmos, pois certamente muitos se conheciam e circulavam os mesmos recintos, já que partilhavam o ofício. Nesse universo de relações, a representação de um artista por outro, sendo este um pintor próximo a ele, também se tornou uma prática recorrente e muitos artistas retrataram outro pintor ou escultor de sua época em suas obras e representaram-nos em ateliês. Este constitui-se o tema que nos interessa aprofundar nesta pesquisa.

Neste artigo, propomos desenvolver breves considerações acerca da produção de retratos de artistas no ateliê por seus contemporâneos no Brasil, atuantes ao longo do século XIX e início do século XX. Este tema norteia minha pesquisa de mestrado, iniciada este ano, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, com apoio e financiamento da FAPESP. Dentre alguns aspectos presentes neste estudo, interessa-nos compreender como o pintor retrata outro artista, se estes retratos foram produzidos como forma de homenagem, encomenda ou se existiria algum intuito de presentear o artista representado e o quanto esta produção influencia o pintor que o retrata, isto é, se podemos perceber no retrato a aproximação com a técnica do pintor retratado ou se o pintor retrata o artista de acordo com a sua própria produção, empregando a sua técnica, suas pinceladas e paleta de cores características.

³ Tradução livre do seguinte trecho: *“The space where the painter painted, whether a room or a studio, the clothes he wore, his hair-style and all the objects around him such as models of objects, works of art or the presence of visitors, are all of import. The painter paints himself. he paints himself at the place where he does his painting. And nothing is left to chance.”* (BONAFoux, 1985: 79).

Também se destaca a presença destes artistas retratados no ateliê, muitas vezes elegantes com vestimentas que não corresponderiam ao momento exato de produção, assim como existem aqueles artistas que foram representados em meio ao ofício vestindo jalecos ou aventais que certamente utilizavam quando estavam imersos na realização de alguma obra. Tais questões serão apresentadas, a fim de demonstrar como o estudo destes retratos de artistas mostra-se interessante, uma vez que pode denotar a importância e afirmação da figura do retratado como pintor ou escultor. Além disso, requisita a legitimação de sua posição social enquanto artista (e também daquele que o retrata), por meio da representação de seu ofício em seu retrato, tendo como motivo o ateliê repleto de objetos vinculados aos atributos de sua profissão.

2. Artistas retratados: questões sobre a representação daquele que partilha do mesmo ofício

Retratar outro artista, alguém que partilha do mesmo ofício que o seu, ou seja, um interlocutor artístico imediato que enquanto é retratado também pode interferir ou sugerir como quer ser representado e visto pelos olhos dos demais é um tema que envolve muitas variantes e aspectos que buscaremos indicar, mesmo que de forma breve e, em certo ponto, inicial ao longo deste artigo.

Embora o pintor não esteja se autorretratando, podemos nos interrogar: ele pode ver, no outro, uma espécie de reflexo de si próprio pelo fato de integrarem o mesmo ofício, utilizando-se de mais recursos para imprimir no outro suas características individuais e peculiares de modo a eternizar sua imagem, elevando-o e homenageando-o? Como se estabelecem estas relações entre ambos?

Estes personagens, os artistas, ocupam o centro de nossa investigação, ou mais especificamente, seus retratos realizados por pintores do mesmo período. Interessa-nos, sobretudo, entender como ele realiza tal ato, sendo o autorretrato um ponto de análise e comparação entre as obras, identificando também as diferenças e semelhanças na imagem feita por si próprio e para outro artista, ou por si mesmo e por outro artista. A esse respeito, Tereza Cristófani Barreto aponta:

[...] reza a norma que ou o pintor é visto no quadro que o representa (o auto-retrato) ou vê o quadro que pinta. Ali, ele pinta, vê o que pinta e é visto pintado. Ou, quem sabe, pintando-se a si mesmo. [...] Porque, em geral, ser observado por um pintor que tem, diante de si, uma tela e, numa das mãos, o pincel é ter um destino: o de ser imobilizado no quadro, o de ter uma imagem só vista naquele momento pelo artista, plasmada para sempre naquela superfície. (BARRETO, 2006: 133).

A importância do autorretrato e dos retratos de artista feito por outro, sua legitimação, cumplicidade, a recepção de sua própria arte e também da homenagem contida na produção dos retratos de artistas é abordada por José Luis Diez, no catálogo *“Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado”*:

[...] junto à importância do autorretrato, que ao longo de muitos anos já tem merecido a atenção dos especialistas, no século XIX também cobra uma atenção especial o chamado ‘retrato do artista’; ou seja, efígies executadas pelos pintores para outros colegas de profissão de seu círculo afetivo ou social mais próximo. Por sua própria natureza, são no geral retratos alheios de qualquer tipo de artifício ou convenção, em que se estabelece uma sinceridade cúmplice entre o artista que o pinta e o modelo que posa, com a certeza de que os resultados de seu trabalho serão analisados através dos olhos de outro colega, formando quase sempre em parâmetros estéticos semelhantes. (DIEZ GARCIA, 1997: 39-40)⁴.

Diez aponta, assim, a complexidade desta forma de representação, como também já apontou Barreto. Nesse sentido, outras questões surgem para a compreensão desta categoria, que passam pela forma de representação dada por um artista para representar o outro - quais elementos ele usa -, como seu colega se transforma em “modelo” e quais as intenções desta ação que resulta, necessariamente, na recepção daquele que é representado, em sua aceitação, em seus sentimentos e na compreensão da forma como ele é visto por aquele que o pinta.

Outro aspecto que também nos interessa compreender é a representação destes artistas no ateliê, qual seria a intenção do artista ao representar seu par no ambiente em que ambos possuem tanta familiaridade e, acima de tudo, a

⁴ Tradução livre do seguinte trecho: “[...] junto a la importancia del autorretrato, que desde hace mucho años ha merecido ya la atención de los especialistas, en el siglo XIX cobra también una especial pujanza el llamado ‘retrato de artista’; es decir, efígies ejecutadas por los pintores a otros compañeros de profesión de su círculo afectivo o social más próximo. Por su propia naturaleza, son por lo general retratos ajenos a cualquier tipo de artifício o convención, en los que se establece una sinceridad cómplice entre el artista que lo pinta y el modelo que posa, ante la certeza de que los resultados de su trabajo van a ser analizados por los ojos de otro colega, formado casi siempre en parâmetros estéticos semejantes.”. (DIEZ GARCIA, 1997: 39-40).

representatividade deste recinto representado, que também contribui para a afirmação e valorização do pintor ou escultor como um artista, isto é, aquele retratado sobre a tela imerso às práticas artísticas em seu ateliê.

3. O ateliê, sua representatividade e afirmação: um tema em discussão

O ateliê do artista, seu espaço de trabalho, também foi encarado como um fetiche ao longo dos anos e conforme Rachel Esner “[...] no final do século XIX, podemos falar de um verdadeiro culto não só do artista, mas também do ateliê - que continua, naturalmente, até os dias de hoje.” (ESNER, 2014: 7)⁵. Essa admiração por este ambiente e algumas das pesquisas que o tema tem originado serão brevemente mencionadas, em busca de demonstrar a atualidade do estudo desta temática.

Nesse sentido, é fundamental o estudo do ateliê do artista, um ambiente que desperta interesse, conforme evoca uma passagem do artigo de Marisa Flório Cesar:

Um espaço que não cessa de exercer seu fascínio: o ateliê do artista. Ao ingressar no ateliê, espera-se penetrar o espaço sagrado da criação artística, testemunhar o momento intrigante da epifania da obra, flagrar o artista em sua secreta intimidade. [...] Examinar as mudanças na configuração do ateliê na arte ocidental, suas diversas noções e funções, é, portanto, investigar as transformações do sentido da arte, do estatuto do artista e do espectador. Analisar os ateliês e seus desaparecimentos é tocar a arte por suas mediações, tentar perceber o que ata o processo artístico ao mundo, o que rege a passagem de um a outro, evidenciando as constantes flutuações entre o centro e margem, entre o intrínseco e o extrínseco à arte: expondo as descontinuidades, fissuras e ficções que construíram seu universo. (CESAR, 2002: 17-18).

Nos últimos anos, a historiografia brasileira tem voltado seu olhar para o estudo dos ateliês de artistas brasileiros ao longo do século XIX e início do século XX. Tais pesquisas estão em consonância com um *corpus* de estudos muito maior desenvolvido em outros países, mencionados, por exemplo, por Camilla Dazzi, Arthur Valle e Fernanda Pitta em seus artigos⁶. Dentre estes, Pitta destaca o

⁵ Tradução livre do seguinte excerto: “[...] *la fin du xix^e siècle nous pouvons parler d’un véritable culte non seulement de l’artiste, mais aussi de l’atelier – qui se poursuit bien sûr jusqu’à nos jours.*” (ESNER, 2014: 7).

⁶ Ver DAZZI; VALLE, 2015: 38-49 e o artigo que ainda aguarda publicação de PITTA, Fernanda. “O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior”. Agradecemos a autora por compartilhá-lo

Colóquio do Comitê Internacional de História da Arte, *Images d'artiste*, realizado em 1994⁷ e publicações como o próprio texto de Dazzi e Valle, que oferece outras referências sobre o tema. Os autores também fazem referência ao periódico *Perspective*, do *Institut national d'histoire de l'art* da França que, em 2014, reservou um número exclusivo ao tema - "*L'atelier - The workshop/studio*"⁸ e ainda o "IV Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX: O Ateliê do Artista", que ocorreu no Brasil, em 2015, contando com a participação de muitos pesquisadores que discutiram o assunto, o que demonstra a atualidade da temática. Nesse sentido, Dazzi e Valle destacam que esse interesse dos investigadores pelo ateliê⁹ originou um novo campo de pesquisa, os chamados *studio studies*¹⁰:

[...] os *studio studies* partem do pressuposto de que o tema do atelier do artista é de grande importância para a compreensão dos processos de produção e recepção da arte, bem como de construção da imagem do artista. Dessa perspectiva, o atelier constitui uma espécie de encruzilhada onde se evidenciam as intrincadas relações que se tecem entre processo criativo, obra de arte acabada, modos de exibição das obras e identidade do artista. [...] (DAZZI; VALLE, 2015: 39-40).

O estudo que estamos desenvolvendo em nossa pesquisa de mestrado se insere nas discussões dos *studio studies*, ao abordar as representações do artista no ateliê. Nosso objeto compreende também esse gênero com a presença do retratado no ateliê representado por outro artista, além de outras representações fora deste recinto. Uma vez que o tema ainda é pouco explorado no campo da pesquisa brasileira, isto é, o retrato do artista no ateliê pintado por outro, espera-se, assim, oferecer contribuições para a sua compreensão ao longo do século XIX e início do século XX.

antes mesmo de sua divulgação, uma versão reduzida deste texto foi apresentada no "IV Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX: O Ateliê do Artista.", em 2015, no Museu da República, organizado por Arthur Valle, Camila Dazzi e Isabel Portella. Aguardamos a publicação dos anais deste evento, que certamente oferecerão contribuições para a nossa pesquisa.

⁷ Não foi possível consultar um exemplar da publicação, mas encontramos o índice dos textos em: <http://www.gbv.de/dms/weimar/toc/24899686X_toc.pdf>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

⁸ Disponível em: <<http://perspective.revues.org/4295>>. Acesso em: 23 de maio de 2017. Outras publicações também são importantes no estudo do tema e são igualmente mencionadas no artigo dos pesquisadores brasileiros, tais como: Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe Siècle*, de 2007 e Esner, R. (2013). "*In the Artist's Studio with L'illustration*", RIHA Journal 0069, mar. 2013. Neste artigo, Esner menciona várias referências bibliográficas sobre o tema do atelier do artista na 4ª nota de rodapé. (ESNER, 2013: 2).

⁹ Dazzi e Valle tem por base ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013.

¹⁰ Ver: ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013: 250.

4. Retrato de João Timótheo da Costa, por Rodolfo Amoedo: a elegância e os atributos de um pintor no ateliê

Como já evidenciamos, estamos nos dedicando a estudar alguns retratos de artistas no ateliê de pintores e escultores atuantes ao longo do século XIX e início do século XX no Brasil, realizados por seus contemporâneos e optamos, neste artigo, mencionar apenas um destes quadros, pois acreditamos que devido à objetividade do texto e ao limite de páginas proposto seria mais proveitoso trabalharmos somente um retrato, do que citarmos todos sem a possibilidade de demais análises. Amparados neste posicionamento, apresentamos o *Retrato de João Timótheo da Costa* [FIG. 1], por Rodolfo Amoedo.



Figura 1: Rodolfo AMOEDO. *Retrato de João Timótheo da Costa*, 1908. Óleo no painel, 49.5 × 29.7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Fonte: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65167/retrato-de-joao-timoteo-da-costa>>. Acesso em: 30 de Mai. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Amoedo, ao retratar João Timótheo da Costa, utiliza os atributos que fazem alusão ao ofício do pintor, através do pincel na mão direita e a paleta na mão esquerda do artista. Observamos o pintor retratado em 3/4, em pé, trajando um fraque cinza chumbo, com longas abas na parte traseira, acompanhado de colete e calças na mesma tonalidade; entre o colete, vemos uma camisa branca e a gravata tom de vinho, que arrematam o visual elegante do pintor que mantém o olhar preso em direção à diagonal esquerda do quadro, em um ponto que desconhecemos. Como observadores, notamos o artista de frente e não temos a visão panorâmica do ambiente, portanto, não sabemos para o que sua mirada se dirige ou se o pintor somente mantém o seu olhar distante, em uma espécie de divagação interior ou existencial. Devido à concentração da tela na figura do artista, pouco do ambiente é retratado, mas observamos na parede, ocupando parte do fundo, algumas pequenas telas ou talvez estudos serem representados, sendo este outro atributo do ofício do pintor. Nesse sentido, percebemos que seus atributos e a elegância em seu vestuário são aspectos minuciosamente pensados e não estão ao acaso neste retrato.

Vemos, assim, como a aparência dos artistas é outro ponto valorizado e, sobretudo, exaltado em suas vestimentas, de acordo com a moda do seu tempo, pois conforme Cacilda Teixeira da Costa, a indumentária estava associada “[...] ao desejo de expressão da interioridade do artista [...]” (COSTA, 2009: 8). Além disso, é preciso ressaltar que essas figuras trazem em si características do dandismo, em razão de suas vestimentas elegantes. A questão do dandismo apresentava o espírito de vida do artista, de sua inserção em um meio cultural e intelectual bastante demarcado. Na visão de Baudelaire, “[...] a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo [...]” (BAUDELAIRE, 2007: 20). E continua:

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. [...]. (BAUDELAIRE, 2009: 16-17).

Nesse mesmo sentido, Caroline Mathieu destaca:

[...] O dândi se define por sua originalidade, certa afetação de espírito e de impertinência. Ele se caracteriza por suas vestimentas refinadas, originais e pela linguagem que emprega. Frequentemente desacreditado por conta da sua frivolidade, trata-se, para os últimos anos do século XIX, de uma verdadeira atitude metafísica, uma analogia particular à questão do ser e do parecer, assim com à modernidade. O dandismo implica um caráter altivo, elegante, refinado, até arrogante, e mesmo autodestrutivo. (MATHIEU, 2012: 143).

Acreditamos que a representação do artista retratado como um *dândi*, também pode ser vista no retrato do pintor João Timótheo da Costa e pensamos ser interessante traçarmos algumas linhas¹¹, a fim de apresentarmos este pintor. Nascido no Rio de Janeiro em uma família humilde, muito jovem começou a atuar como aprendiz na Casa da Moeda, ao lado de seu irmão, Arthur Timótheo da Costa¹², que também viria a se tornar um reconhecido pintor. Ambos estudaram na Escola Nacional de Belas Artes, tendo a oportunidade de frequentar as aulas do pintor Rodolfo Amoedo¹³. Caberia aqui abrir um parêntese acerca de uma precoce aproximação do professor e discípulo¹⁴ que viria a se confirmar na elaboração do retrato que estudamos em nossa pesquisa, em que vemos, então, o professor retratando seu discípulo e agora também pintor. Assim, tal passagem pode apontar as relações que cercam a produção de um retrato de artista e os significados que esta representação pode possuir para ambos, seja este o pintor que retrata o artista ou o pintor retratado sobre a tela.

Em 1908, ano em que o retrato é datado, João Timothéo da Costa havia concluído seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes há alguns anos, pois ingressou em 1894 e permaneceu no decorrer de oito anos desenvolvendo suas habilidades artísticas, graças à proteção de Enes de Sousa, então diretor da Casa da Moeda (ANGYONE COSTA, 1927: 117). Neste mesmo ano, 1908, o pintor apresentou na XV Exposição Geral de Belas Artes uma de suas obras¹⁵, e esta não foi uma participação isolada, pois frequentemente vemos seu nome na lista dos

¹¹ Para aprofundar o assunto ver: LEITE, 1988: 195-211; CAMPOFIORITO, 1983: 227-234 e LEITE, 2010: 229, dentre outros.

¹² Para saber mais a respeito da trajetória de Arthur Timótheo da Costa ver: LEITE, 1988: 215-241.

¹³ Para saber mais sobre o pintor Rodolfo Amoedo ver: CAMPOFIORITO, 1983: 185-191.

¹⁴ No 2º volume do catálogo das Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes de autoria de Carlos Roberto Maciel Levy, consta a informação que João Timothéo da Costa foi "Discípulo de Rodolfo Amoedo". (LEVY, 2003: 275).

¹⁵ No catálogo acima mencionado encontramos a menção que João Timothéo da Costa expôs a obra "Sonho". (LEVY, 2003: 275).

expositores das Exposições Gerais¹⁶ e, em algumas delas, obteve menções honrosas, medalhas, mas nunca concorreu ao prêmio de viagem à Europa. Vemos, assim, que o pintor estava em plena atividade e superando as adversidades que poderiam existir neste período¹⁷.

Interessa-nos também destacar a existência de uma prática que temos observado em nossa pesquisa: a hipótese de uma possível “troca” de retratos, isto é, o pintor retrata um artista e pouco tempo depois este artista o retrata. Tal modalidade merece atenção, pois veremos que “os pintores que se pintam uns aos outros – às vezes como uma proclamação, e outras apenas como um gesto de camaradagem ou amizade [...]” (BURILLO, 2012: 31). A questão da troca de retratos entre pintores brasileiros também pode ser aqui apresentada, por exemplo, no *Retrato do pintor Décio Villares*¹⁸, por Rodolfo Amoedo e no *Retrato do pintor Rodolfo Amoedo*¹⁹, de Décio Villares, ambos de 1882. Amoedo também realizou outro retrato do pintor Décio Villares²⁰, assim como pintou demais artistas como o *Retrato do pintor Jean-Baptiste Debret*²¹, visivelmente inspirado no retrato produzido por Manuel Araújo Porto-Alegre²²; o *Retrato de Caron*²³ e o *Retrato de Aurélio Figueiredo*²⁴. No entanto, estes quadros não possuem como cenário o ateliê ou trazem algum vestígio da profissão dos artistas retratados, mas são extremamente interessantes quando abordamos a temática do artista retratando outro.

¹⁶ Conforme consulta ao mesmo catálogo, o pintor participou de 14 Exposições Gerais de Belas Artes, entre os anos de 1905 a 1929.

¹⁷ Refiro-me ao fato do pintor ser negro, um tema que discutiremos em nossa pesquisa de mestrado.

¹⁸ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Imagem disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Retrato_do_pintor_D%C3%A9cio_Villares.jpg?uselang=pt>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

¹⁹ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Imagem disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%A9cio_Villares_-_Retrato_do_pintor_Rodolfo_Amoedo.jpg>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

²⁰ Conservado na Pinacoteca de São Paulo. Imagem disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/Acervoltagem/5882.jpg>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

²¹ Conservado no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Imagem disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Retrato_do_pintor_Jean-Baptiste_Debret.jpg>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

²² Conservado no Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Imagem disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1225/retrato-de-debret>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

²³ Coleção particular, RJ. Imagem disponível em: <<http://www.artedata.com/GrupoGrimm/HCaron150/>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

²⁴ Catálogo das Artes. Imagem disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=37>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

Não obstante, interessa-nos também manter diálogo com a outra questão, a fotografia, e entender se houve a utilização desta técnica na realização desses retratos, visto que muitos artistas eram partidários da técnica de captura de imagens na produção de suas obras e alguns destes foram registrados em seus ateliês por meio da técnica. Tais fotografias circulavam em artigos na imprensa do período e muitas vezes informalmente entre os próprios artistas como uma espécie de *souvenir* ou *carte-de-visite*. No “Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros”, de Moysés Nogueira da Silva²⁵, podemos encontrar algumas fotografias de artistas pousando em seu ateliê, tais como a fotografia de *João Timotheo da Costa no ateliê* [Fig. 2], entre outras.

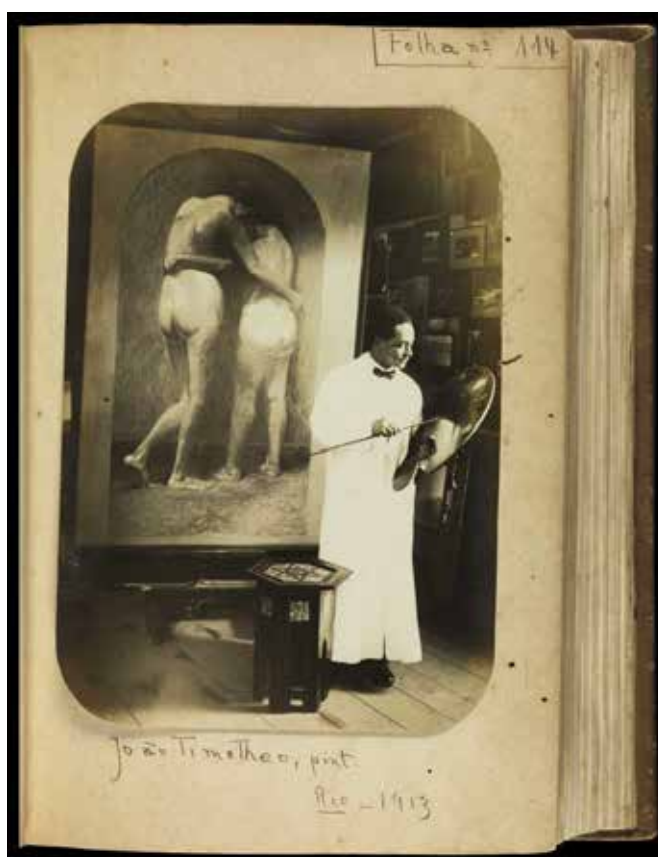


Figura 2: JOÃO Timotheo, pint. Rio [de Janeiro]: [s.n.], 1913. 1 foto., gelatina, p&b;, 16,2 x 11,5 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. BNDigital. Fonte: Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1419012.jpg>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

²⁵ Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

Nesta fotografia, chama-nos a atenção como o artista opta por ser registrado em um momento em que se encontra em pleno ofício, com a paleta e pincel nas mãos, vestindo um longo avental e com uma tela fruto de seu trabalho ao fundo. No entanto, sua elegância permanece intacta e continua presente pela própria gestualidade de sua pose e em sua gravata borboleta, que se sobressai em seu colarinho. Dazzi e Valle (2015: 44) abordam o caráter de encenação presente nestas fotografias e também apontam que, para entendê-las é preciso “[...] a tratarmos simultaneamente como registros documentais e como representações simbólicas. [...]”. (DAZZI; VALLE. 2015: 41). Também devemos levar em consideração a possibilidade destas fotografias terem sido, ou não, utilizadas na construção dos retratos de artistas no ateliê, pois poderiam servir como um aparato em troca das longas horas que o artista necessitaria posar para o seu registro. Tais questões estão sendo pesquisadas e esperamos chegar a análises e compreensões mais aprofundadas quanto a essa prática.

Por fim, o cotejamento destas duas imagens evidencia como a representação do artista no ateliê era uma prática usual e relevante para o reconhecimento do retratado, conforme a sua profissão e amparado pelos atributos ligados ao seu ofício e ainda como esta representação podia ser observada em diferentes técnicas, como a pintura e a fotografia.

5. Considerações iniciais

Em razão do estudo encontrar-se em seu estágio inicial, apontamos aqui alguns dos aspectos que permeiam esta pesquisa. Ainda não é possível aprofundarmos muitos dos aspectos levantados, mas esperamos ter demonstrado que a pesquisa acerca dos retratos de artistas brasileiros no ateliê por seus contemporâneos mostra-se relevante, uma vez que denota a questão da cumplicidade, a recepção de sua própria arte e também da homenagem contida na produção dos retratos de artistas. Destaca-se, nesse sentido, a importância do

artista, sua afirmação como pintor ou escultor, além da legitimação de sua posição social enquanto artista, por meio do reconhecimento de seu ofício.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Tereza C. Retratar, retratar-se, ser retratado. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.70, pp. 133-140, junho/agosto 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. "O dândi". In: BAUDELAIRE, Charles. BALZAC, Honoré de. D' AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo horizonte: Editora Autêntica, 2009, (Coleção Mimo).

BONAFOUX, Pascal. *Portrait of the Artist: The Self-portrait in Painting*. Geneva: Skira/Rizzoli, 1985.

BONNET, Alain (org.). *L'Artiste en representation. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle*. Lyon: Fage Éditions, 2012.

BURILLO, Pablo Jiménez. Tempos modernos. In: CATÁLOGO. *Impressionismo: Paris e a modernidade*. Obras-primas do Museu d'Orsay. Brasil: Expomus, 2012, pp. 27-33.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CESAR, Marisa Flório. O ateliê do artista. *A/E*, 2002, pp. 17-29. In: *Arte & Ensaios Rio de Janeiro*: EBA_UFRJ, Ano XIV, n°15, 2007.

COSTA, Cacilda T. da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

DAZZI, Camila; VALLE, Arthur. *Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros*. AURA, *Revista de História y Teoría del Arte*, N° 3, Junho 2015, pp.38-49.

DÍEZ GARCÍA, José Luis; GÁLLEGO, Julián. *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.

ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann-Sophie (ed.) (2013). *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Disponível em: <<http://oapen.org/search?identifier=452250>>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

ESNER, Rachel. *Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?*. *Perspective*, 1, 2014, pp. 7-9. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/4297>>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros dos oitocentos*. Editor: Emanuel Araújo. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988.

_____. Valorosos pintores negros do oitocentos. In: ARAÚJO, Emanuel (org). *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2010, pp. 225-229.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Período Republicano: Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933*. 2º volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

MATHIEU, Caroline. Paris é uma festa! In: CATÁLOGO. *Impressionismo: Paris e a modernidade*. Obras-primas do Museu d'Orsay. Brasil: Expomus, 2012, pp. 142-153.

VALLE, Arthur (org.). ANGYONE COSTA, João: Trechos de “A inquietação das abelhas”, 1927. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008, pp. 111-118. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/jtc_entrevista.pdf>. Acesso em: 03 de jun. de 2017.

Natália Cristina de Aquino Gomes

Mestranda no PPGHA-UNIFESP, turma 2017, com pesquisa voltada ao estudo de retratos de artistas no ateliê, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elaine Dias e bolsa FAPESP. Na graduação, foi bolsista de Iniciação Científica pela FAPESP e participou da última fase do projeto “Barroco Global: abordagens transculturais e trans-históricas para a América Latina”, vinculado ao programa “*Connecting Art Histories*” financiado pela Getty Foundation de Los Angeles.

ESTÉTICA E ÉTICA COMO FORMAÇÃO: A RECUSA DO SUICÍDIO FILOSÓFICO-PEDAGÓGICO EM CAMUS

José Soares das Chagas
UNESP/UFT-jsoares007@hotmail.com

RESUMO. O escopo deste artigo é apresentar e discutir a imbricação implícita entre o estético e o formativo, a partir da obra literária do argelino-francês Albert Camus. Para tanto, dialogamos com os escritos e a poética do romancista e dramaturgo, sobretudo da primeira fase da sua produção, relativa à década de trinta do século XX até à época do Mito de Sísifo e o Estrangeiro, na década de quarenta, período em que se põe como reflexão a absurdidade e o suicídio. Assim, dentro de um viés teórico e especulativo, pretendemos colocar a questão da formação dentro do horizonte do *ethos* do absurdo, que é o de recusa ao suicídio e a afirmação da individualidade e do pensamento livres.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Ética. Absurdo. Suicídio

ABSTRACT. The scope of this paper is to present and discuss the imbrication implicit between what is esthetic and what is formative, having as reference the book of the French-Algerian writer Albert Camus. Aiming to achieve the objective of this study, it was created a dialogue between the writings and the poetry of the romancer and dramaturgic, especially from the first period of his production, concerning the decade of the thirties of the 20th century. It lasted until the period of The Myth of Sisyphus and The Foreigner, during the forties, a period in which reflection focused on the absurdity and suicide. Thus, within a theoretical and speculative inclination, it was sought to question the formation with a regard of the *ethos* of the absurd, which is the denial of suicide or the affirmation of individuality and the freedom of thinking.

KEYWORDS: Esthetics. Ethic. Absurd. Suicide

I – Ética, Estética e formação

A questão da relação entre ética, arte e formação pode ser vista sob diversos prismas. Há quem negue a imbricação entre as três, dado que concebem a moral como regras estabelecidas e cerceantes da liberdade. No entanto, esta concepção (que, em geral, ressalta a arte nos processos formativos), esquece que a produção artística¹ está ligada a uma concepção de liberdade e criação de formas

¹ Dentro de um ponto de vista contemporâneo, a arte é um processo afetivo-produtivo que pressupõe e se constrói em sua inteireza mediante sua fusão hermenêutica entre o artista e o público, no “coeficiente artístico” ou naquilo que se descobre por meio da participação ativa da interpretação do público na obra do artista: “Por conseguinte, quando eu me referir ao “coeficiente artístico”, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz arte em estado bruto – *l'état brut* – ruim, boa ou indiferente. No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano

mais autênticas de vida, o que seria também uma construção ética, no sentido mais forte e genuíno da palavra. Do mesmo modo, a perda da autenticidade de vida e a mecanização dos atos e pensamentos podem ser considerados um suicídio: estético, porque tolhe a criatividade; e pedagógico, porque fecha possibilidades interpretativas e cria uma hierarquia de inteligências.

Na obra artístico-filosófica do argelino-francês Albert Camus, percebemos uma interdisciplinaridade entre arte e filosofia, e também uma proposta de uma ética voltada para a tragicidade da vida, ou seja, para a lucidez de como o mundo se processa, sem apelos a falsas esperanças transcendentais e a consolos filosóficos. Viver apesar das contradições, das adversidades, dos sofrimentos, da falta de sentido ontológico, enfim, viver e teimar em continuar vivendo apesar dos pesares é o imperativo ético que surge do interior da estética camusiana. Ora, todas as formas de pensamento que procuram mascarar o mundo e a vida oferecendo consolos extramundo ou metafísico-existencialistas são considerados modos de suicídio diante desta visão de mundo, de arte e de estética.²

Já a estética sob o ponto de vista do Camus está longe de ser uma filosofia ou ciência do Belo. Com efeito, ela se contrapõe a estes dois sentidos. Não pode ser uma simples filosofia, no sentido clássico de um saber que, por procedimentos elucubrativos e teórico-contemplativos penetra a realidade, extraindo dela uma essência e verdade. O Belo seria, então, uma dimensão desta realidade profunda: o brilho fulgurante e sedutor da verdade e do bem. É assim que Platão, por exemplo, irá diminuir o valor do artista ao conceber, que o trabalho de criação sensível obedece a modelos empíricos, que já são cópias deformadas da realidade recôndita das coisas.³ Daí ele conceber uma nefasta tutela ao trabalho do artista que

estético. [...] por conseguinte, na cadeia de reações que acompanha o ato criador falta um elo [...]; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte”: DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 73.

² O termo *Estética* foi cunhado por BAUMGARTEN, A. G. (*Estética: a lógica da arte e do poema*. São Paulo: Vozes, 1993), significando um conhecimento sensorial, por meio do qual se acessa o Belo e se produz a arte. A ciência que cuidaria deste saber seria precisamente a estética. No entanto, SUASSUNA, Ariano (*Iniciação à estética*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 22) chama atenção para o fato de que na modernidade, sobretudo sob influência da filosofia kantiana, o *belo* deixou de ter exclusividade neste tipo de reflexão e outras categorias e outras categorias passaram a ser valorizadas e trabalhadas, haja vista o *sublime*. E, mesmo aquilo que era de todo descartado, passou também a figurar, como o *feio* etc.

³ “Então concerne este tipo de imitação [a arte] a algo que é o *terceiro* a partir da verdade [...]”: PLATÃO. *A República*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006, p. 430 (grifo nosso).

precisaria empregar sua mimese apenas àquilo que poderia ser dito verdadeiro e moralmente benéfico à formação do caráter dos cidadãos.

Não pode ser filosófica neste sentido de prescritiva, mas tampouco pode ser apenas um versar sobre o Belo, uma vez que, desde Aristóteles, põe-se a questão do feio na arte. No emblemático filme “O nome da rosa”, apresenta-se esta questão quando se focaliza o problema de um livro proibido, cujas páginas foram envenenadas para matar quem as lesse. O dito livro provocava risos e, na linha da poética de Aristóteles, considerava-se o risível como a manifestação estética de que o feio poderia sim ser produzido como boa arte. Esta concepção do estético se ampliou com a influência de Kant, para quem o Belo é um universal sem conceito, um juízo que se pretende aceitável por todos, mas que não se pode verificar à semelhança de um enunciado da física, por exemplo. Os pós-kantianos com a ideia de que a estética deveria se constituir em uma ciência, no sentido de saber descritivo de tudo aquilo que envolve a arte, ampliou o campo deste saber à medida que passaram a considerar o sublime, o gracioso, o feio e o trágico como áreas de uma mesma realidade. Assim, o estético passou a reunir os princípios mais gerais, realizáveis pelo labor criativo e historicamente situadas nas poéticas criadas.

II – A poética e a ética na obra de Camus

Neste universo da estética, situa-se a questão da moral ou da ética, como alguns preferem para evitar confusões com o uso vulgar referente a proibições e tabus. Segundo Roland Barthes, Albert Camus representa um tipo de produção literária em que a escritura teria alcançado, pela primeira vez (!), o seu “grau zero”. Para ele, a língua e os signos são como uma natureza a partir da qual o artista trabalha a forma, que é o seu momento de solidariedade com a história e com a sociedade. A moral do autor se encontra nesta reflexão sobre a forma poética criadora que, na época clássica e na romântica, confundia-se com o próprio espírito da história burguesa, mas que com o tempo (sobretudo a partir do século XIX) passou a ser uma consciência infeliz e uma reflexão sobre si mesma e sobre a sociedade.

Neste sentido, a forma se torna objeto à medida que representa a ética ou o engajamento produtivo do autor, que veio se tornando pensamento sobre si e se realizando em estados diferentes. “[...] primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um assassinio, ela atinge um último avatar, a ausência: nas escrituras neutras aqui chamadas de o “grau zero da escritura”.⁴ A menção às palavras de Barthes aqui é bem adequada, porque ela remete ao *ethos* ou a matriz de engajamento social do autor, que aqui se manifesta pela ausência ou tentativa de um não direcionamento ideológico do leitor sob o mundo criado e vivido pelas personagens na obra.

[...] a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem.⁵

Nos Discursos da Suécia, uma coleção de algumas conferências de Camus por ocasião do recebimento do prêmio Nobel da literatura em 1957, o romancista-filósofo defende que o artista não pode isolar-se na sua produção, esquecendo a voz dos silenciados e oprimidos. A arte não poderia ser um luxo de uns poucos que se deleitariam com formas abstratas e herméticas de compreensão sensível da realidade, enquanto a maior parte de seus coetâneos viveriam em situação de miséria, de ameaça e falta de liberdade. No entanto, os nossos tempos atuais colocam o artista numa situação ímpar na história, na qual ele não tem como se eximir. Se se cala, o seu silêncio é criticado e é interpretado como um endossamento ou uma contemporização com o *status quo ante*; se fala e se engaja, dir-se-á que está desnaturando o seu trabalho.

O mundo em que a arte não pode ser indiferente, ao qual os Discursos aludem, é o do momento posterior à segunda guerra mundial e da ameaça constante de uma guerra nuclear. É exatamente o tempo de profunda frustração e desilusão das pessoas com o seu projeto de modernidade político-filosófico, que foi

⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2 ed. Trad. Heloysa de Lima dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 119.

⁵ BARTHES, Roland. Op. Cit., p. 124.

durante muito tempo otimista com um progresso da humanidade baseado na ciência e na razão humana. A tecnociência produziu um mundo de possibilidades extraordinárias de bem-estar, porém em troca produziu muita desigualdade, miséria e ameaças à liberdade individual. Neste cenário, em que a comunicação já se massifica pela *mass media*, o artista corre o risco de já não ser conhecido por sua obra, mas pela imagem que a mídia cria sobre como “[...] aquele grande artista de nosso tempo [...] cria canários ou que nunca se casa por mais de seis meses”.⁶

Enfim, este mundo para o qual a estética camusiana está voltada é o nosso mundo, para o qual a arte tem o compromisso difícil da “[...] recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão”.⁷ Ao mesmo tempo, ela não se configura como uma arte engajada a serviço de uma ideologia política específica. O mesmo ardor com que critica a ideia de “arte pela arte”, como uma forma abstrata, fechada a pequenos círculos e produtora de uma vã experiência, um luxo mentiroso,⁸ também se volta contra a ideia de uma arte realista. Primeiro, porque é impossível produzir uma arte deste tipo, a não ser que o artista fosse Deus. Com efeito, mesmo que se pudesse registrar com uma câmera a vida de uma pessoa 24 horas por dia, ainda sim faltaria a relação do que ele é com as pessoas que existem em sua vida (ou atravessam-na) e faltar-lhe-ia outrossim o registro concomitante e integrado do seu mundo interior. Assim, a arte realista, sobretudo do mundo da antiga União Soviética, é ainda um idealismo, porque conta o que gostaria que fosse. Ora, se não é desligada da vida das pessoas e nem engajada ideologicamente, qual seria então o caráter desta arte propugnada como a mais adequada para os nossos tempos? Segundo o ator-filósofo, é uma “arte embarcada”.

Hoje tudo mudou. O próprio silêncio assume um temível sentido. A partir do momento em que a própria abstenção é considerada como uma escolha, punida ou louvada como tal, o artista, quer queira quer não, está embarcado. Embarcado aqui parece-me mais justo do que comprometido. Não se trata, na verdade, para o artista, de um compromisso voluntário, mas antes de um serviço militar obrigatório. Qualquer artista dos nossos dias está embarcado na galé de seu tempo. [...] o artista, tal como os outros, tem que remar por sua vez, sem morrer, se puder, isto é, continuando a viver e a criar. [...] não se trata, pois, de saber se a arte deve fugir ao real ou submeter-se-lhe, mas apenas de que dose exacta de real deve a obra lastrar-se para

⁶ CAMUS, Albert. *Discursos da Suécia*. Trad. Sousa Victorino. Lisboa: Livros do Brasil, sd, p. 141.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 123.

⁸ Cf. Idem, *ibidem*, p. 138.

não desaparecer nas nuvens ou, pelo contrário, arrastar-se com solas de chumbo.⁹

Na escritura literária de Camus, este embarcamento estético se mostra desde suas primeiras obras. No *Avesso e o Direito*,¹⁰ conjunto de pequenos ensaios da época em que ainda vivia na Argélia colonizada pelos franceses e ameaçada pela Alemanha hitleriana, apresenta situações e pessoas que fazem parte de sua realidade. O bairro pobre de Belcourt, lugar de operários com os quais morou, figura em meio, por exemplo, a cena da descrição do estupro de uma personagem por um árabe. Cena que mostra a realidade de violência, a qual muitas mulheres de seu tempo foram submetidas. O velho que conta histórias, sem que ninguém dê atenção, ou a anciã supersticiosa que vive no fundo de uma rede como um estorvo tolerável pela família, ambos enfrentando a solidão e o abandono em meio a outras misérias. Há também o entusiasmo das viagens, como a descrição da ida a Praga, na qual ele conclui que quem não se entedia caminhando numa cidade, não a conheceu.¹¹

Praga é uma cidade da qual Camus gostava e que faz alusão a uma de suas influências, Franz Kafka. Caminhar em uma cidade até se esgotar e se sentir enamorado e entediado dela é um dos seus hábitos. A cena do estupro é o da sua mãe e de outras mulheres argelinas. A dos anciãos, da solidão deles e o desprezo por parte dos jovens e da família, é uma dentre tantas realidades de miséria humana na qual ele e nós vivemos ou presenciamos. Todas estas realidades são como o lugar de onde vão emergir a vitalidade de suas temáticas e poéticas. “[Pois], cada artista conserva dentro de si uma fonte única, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz.”¹²

No caso deste dramaturgo-filósofo, seu *locus* poético é o mundo cheio de muitas e variadas misérias, mas também iluminado por um sol e um calor sem igual. “Nesse caso, sei que minha fonte está [...] nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante tanto tempo, e cuja lembrança me preserva, ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todo artista: o ressentimento e a satisfação.”¹³ A

⁹ CAMUS, Albert. Op. Cit., p. 132/p. 138.

¹⁰ Cf. Idem. *O Avesso e o direito*. 7ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.

¹¹ “Todo país que não me entedia é um país que nada me ensina”: CAMUS, Albert. *O avesso e o direito*, p. 77.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 17.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 18.

experiência do sol e do mar do mediterrâneo não permitem o ressentimento e possibilitam vencer os preconceitos. “Não era a miséria que colocava barreira a essas forças: na África, o mar e o sol nada custam. A barreira está mais nos preconceitos ou na burrice.”¹⁴

Nas Núpcias, além de experimentarmos a fonte poética de Camus, ainda percebemos o seu embarcamento ético. Ao descrever liricamente as cidades da Argélia que costumava visitar, mostra um naturalismo hedonista, no qual a experiência da natureza consigo mesma e com ele se dá numa espécie de união sensível e afetiva, além do qual não haveria mais nada. “Caminhamos ao encontro do amor e do desejo. Não buscamos lições, nem a amarga filosofia que se exige da grandeza. Além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil.”¹⁵ Tudo o que podemos fazer para nos aperfeiçoar e nos tornarmos melhores e felizes não está fora do alcance dos nossos sentidos. A união espiritual-sensível com a natureza e o fruir de sua beleza e pujança, o máximo que pudermos, é a única regra de conduta realmente realizável. Todo o resto é apenas protelamento do prazer em nome de uma esperança de uma união não-sensível, abstrata, além-mundo e justificada ideal e deontologicamente.

A união almejada por Plotino, que pode haver de estranho em encontra-la na terra? A unidade exprime-se aqui, em termos de sol e de mar. É sensível ao coração, através de certo sabor carnal, que origina sua amargura e sua grandeza. Descubro que não existem felicidade sobre-humana nem eternidade alguma para além das curvas dos dias. Estes bens irrisórios e essenciais, estas verdades relativas são os únicos que me comovem. Quanto aos outros, os “ideais”, não tenho a alma suficientemente grande para compreendê-los.¹⁶

O embarcamento ético-estético camusiano se apresenta como hedônica e naturalista nas Núpcias e também na Morte Feliz.¹⁷ Nesta obra da época da Argélia da década de trinta, o sol, o mar, a carne e o encontro carnal são os únicos bens apresentáveis à fruição e à felicidade. Inclusive a ideia de morte feliz é posta como parte da vida feliz, fruto de uma vida que inverte o adágio capitalista “tempo é dinheiro”, de maneira que todo o investimento de dinheiro e de energia vital é para

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ Idem. *Núpcias, O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Editora Nova Fronteira, sd, p. 8.

¹⁶ CAMUS, Albert. *Núpcias, O verão*, p. 34.

¹⁷ Idem. *A morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: 1971.

adquirir tempo para se viver e morrer consciente e não apenas biologicamente. A personagem Mersault, que protagoniza este romance, tem o mesmo nome da de uma outra obra, a saber: o Estrangeiro. Entretanto, nesta obra de 1943, encontramos Camus dentro de seus mesmos temas, mas agora com uma forma literária nova.

No Estrangeiro, a personagem do Mersault não se revela em sua interioridade. Não nos é dito se ela é boa ou má. As suas intenções profundas estão guardadas no seu próprio íntimo. O que nos é facultado saber se deve apenas a narrativa de sua vida, a qual gira em torno de seu cotidiano de funcionário público que, certo dia, é informado da morte de sua mãe. Então, ele vai ao enterro e fuma no funeral; e, no outro dia, após o enterro e de volta à sua terra, encontra Marie, uma ex-funcionária da mesma repartição onde trabalhava. Como é fascinado por ela, convida-a para sair... tomam banho de mar, de sol e, à noite, vão ao cinema assistir uma comédia.

Pouco tempo depois, num passeio em uma casa de praia junto com Raymond, um vizinho que tinha um desentendimento com certo árabe, percebe que seu colega carrega uma arma, a qual ele pede a fim de ficar em posse para evitar um assassinato. O problema é que, aturdido pelo cansaço e pelo calor, e encandeado pelo reflexo do sol na arma prateada, Mersault, vendo-se ameaçado pelo árabe, dispara e repete este ato por mais três vezes, matando-o.

A partir do assassinato, Mersault é preso e entra num processo criminal pelo qual se quer, por todos os meios, provar o dolo de seu ato para condená-lo à morte. O interessante nisso tudo é que, a todo momento, procura-se avaliar moralmente a vida da personagem. Querem saber se ele chorou, se fumou, qual filme assistiu, por que colocou sua mãe no asilo, enfim, o julgam a partir de uma ordem moral já pré-estabelecida à qual o protagonista se considera estrangeiro/estranho a ela. No entanto, a todas as perguntas ele apenas responde, que o cansaço físico e os efeitos do sol no seu corpo confundiam os seus sentimentos... Todavia que não era certo que queria que sua mãe morresse, embora soubesse que a morte era inevitável, sobretudo na idade dela.

No fim das contas, ele é julgado por não ter chorado no enterro da mãe e não por ter matado um homem. É o que se deduz das palavras do advogado: “- Afinal, ele é acusado de ter matado a mãe ou de matar um homem? Ao que o promotor responde “- sim – exclamou com veemência – acuso este homem de ter enterrado a mãe com um coração de criminoso”¹⁸

A estética engajada do Camus a partir do *Estrangeiro*, assume uma nova forma escriturística. O narrador não revela a moralidade de Mersault. Não permite vasculhar suas intenções para sabermos se podemos julgá-lo bom ou mau. A personagem está “para além do bem e do mal”, diria Nietzsche, de tal maneira que a interpretação sobre a finalidade da sua ação fica em aberto. Com efeito, o escritor inova na forma literária ao abrir mão da condução e da formação da convicção hermenêutica do leitor, que agora terá de fazer as suas próprias leituras e se tornar responsável por elas. Assim, o embarcamento do Camus nesta fase conhecida como “absurda” se dá negativamente, ou seja, evitando assumir uma consciência doutrinadora. Para a crítica literária, este autor alcançou com essa forma poética, pela primeira vez na literatura universal, “o grau zero da literatura”.

Essa fala transparente, inaugurada por *O Estrangeiro* de Camus, realiza um estilo da ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence.”¹⁹

O aspecto literário-linguístico do silêncio do escritor em relação à ideologia e à moral da personagem, longe de ser uma pretensa e falsa neutralidade, é na verdade um engajamento na formação pelo respeito à visão de mundo e à individualidade de cada um. Se trata de não pregar a ideologia dominante, mesmo que isso signifique não assumir nenhum lado em evidência. E este é exatamente o ponto que aproxima e afasta Camus de Sartre, no tocante ao alcance político da obra literária. Porque este, embora tendo tecido uma excelente crítica ao *Estrangeiro* (elogiosa, por sinal!), procurou se aproximar do comunismo da antiga União Soviética; enquanto o nosso autor declarou metaforicamente pela peça de teatro “O

¹⁸ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. 37ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2015, p. 100.

¹⁹ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*, p. 161.

equivoco” que sempre ao matarmos desconhecidos, corremos o risco de estar matando filhos ou irmãos. As discordâncias ideológicas e escriturísticas renderam o fim de uma amizade; porém, há pontos filosóficos de contato importantes, que valem a pena destacar.

III – A gratuidade da vida e o suicídio pedagógico

Sartre apresenta a vida com total gratuidade. Nada está previamente definido de antemão. E se porventura estivesse, não poderíamos deduzir do discorrer do mundo a necessidade das coisas e o que acontece. A contingência é o essencial na realidade. É a única coisa da qual podemos ter absoluta certeza, porque os entes estão aí e não sabemos ao certo senão de seu ser e não-ser contínuos. A única verdade é a da consciência como tendência ao mundo, como um apreender-se na apreensão do mundo. Como é muito bem descrita na Náusea, na experiência de Roquentin que, ao se aperceber, sentado em um banco e olhando para uma raiz de uma castanheira, que só era enquanto consciência da raiz daquela árvore, que lhe preenchia a percepção e a sensação. Porém, apesar de ser uma espécie de saber imediato daquele ente, também se entendia separado dele, subjetiva e individualmente, já que o percebia, embora mergulhado nele.²⁰

Tal contingência, que pressupõe a multiplicidade, possibilidades e existências,²¹ se fundamenta no Eu Penso, já que de outro modo seria incoerente falar da existência e da realidade, pois elas só existem enquanto uma apreensão ativa construtora de sentido. Há assim uma essência a ser construída, mas nunca dada e pronta, o que explica a sensação constante de náusea de Roquentin, já que não encontra no mundo nada senão pura gratuidade da existência. As coisas e o próprio homem estão sempre *sobrando*. “Sinto vontade de ir embora, de ir a algum lugar onde pudesse estar realmente *em meu lugar*, onde me encaixasse... Mas meu lugar não é em parte alguma; eu estou sobrando”.²² Aqui, Sartre e o Estrangeiro se aproximam muito em seus significados estéticos e éticos, já que este respeita a multiplicidade de individualidades a partir de sua poética aberta; e aquele concebe o

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 149.

²¹ Cf. Idem. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014, p.34

²² SARTRE, Jean-Paul. *Náusea*, p.139.

homem como angústia, uma vez que tem a infinita liberdade e responsabilidade por tudo aquilo que faz.

Descartados os sentidos prontos, tudo se dá na gratuidade e na equivalência das ações. Assim, a partir desta concepção, viver e morrer, ou mesmo tirar a própria vida, deixa de ser uma afronta à existência, uma vez que toda ação moral se realiza como uma obra de arte.

[...] a escolha moral pode ser comparada com uma obra de arte. [...] Estando isso claro, alguém iria censurar um artista que, ao pintar um quadro, não estivesse seguido regras estabelecidas *a priori*? Ou alguém iria lhe dizer que quadro ele deveria pintar? [...] Que relação tem isso com a moral? Nós estamos na mesma situação criadora. [...] O que há de comum entre a arte e a moral é que, em ambos os casos, temos criação e invenção. Não podemos decidir *a priori* aquilo que deve ser feito.²³

Dentro da mesma linha de reflexão sobre a gratuidade da vida, Camus assinala a questão central para a filosofia, a saber, o suicídio. Ora, se não há nada que se possa deduzir como necessária das coisas existentes e de sua ordem, tampouco se pode determinar a priori o valor das ações perpetradas no mundo, de maneira que é o engajamento nos projetos, que fazemos de nós mesmos, o produtor axiológico dos motivos e sentidos de vida. Isso posto, entende-se então que aquilo que se figura como mais relevante para a pesquisa ou inquirição humana é o que está na base de todas as outras questões e problemas, de maneira que “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia”.²⁴ Todo o resto não passa de jogos de distração para aqueles que fogem à responsabilidade ético-fundamental de seus próprios atos.

A gratuidade das ações e das coisas em Sartre, põe-se como o “absurdo” em Camus. Trata-se de perceber o mundo fenomenologicamente, dentro de uma dinâmica gnosiológica em que a consciência intencional aspira à unidade de mundo, cuja realidade a integra. A densidade do mundo e a estranheza do transbordar e sobrar das coisas às nossas concepções e significados é precisamente a causa da náusea diante do caráter provisório e múltiplo de significações e valores para as ações e acontecimentos do mundo. Portanto, o absurdo é esta consciência

²³ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*, p. 38.

²⁴ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 11ªed. Trad. Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2014, p. 17.

do/perante o mundo que não encontra o chão firme de uma unidade racional para aquilo que ela apreende. O único absoluto é a intencionalidade, enquanto doadora de significados, inexistentes em si mesmos, ou seja, não há céu das essências, nem coisas e valores em si mesmos. E, por não haver “scala rerum”, tudo se deduz no mundo sem necessidade ontológica, daí não termos outro horizonte mais evidente do que o sentimento e (a crença) do absurdo.

[...] Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas um universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um *estrangeiro*. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo.²⁵

Diante do mundo que sempre escapa à apreensão inquiridora do homem (uma realidade que não se reduz e não se encaixa adequadamente nas caixinhas das ciências empíricas), sobra uma razão humilhada, incapaz de encontrar ou acessar a tão desejada unidade de tudo. Então, o que resta é o absurdo e o suicídio. Há também a esperança, mas esta não é propriamente uma virtude, já que pressupõe ignorância e insegurança quanto ao curso das causas, que, igualmente, podem ser favoráveis ou não. O próprio mito de Pandora já atinava a isso, ao coloca-la na mesma caixa onde se encontravam todos os males da humanidade. Assim, parece que o suicídio seria a resposta, se falarmos apressadamente sem entendermos o termo da questão.

Suicidar-se significa negar o mundo e a única evidência que podemos acessar sobre a realidade das coisas (a saber, o absurdo!). De maneira que, se há uma vantagem em pensar na pura gratuidade das ações (e, portanto, o viver e o morrer biológicos em um primeiro momento como equivalentes!), deve-se ao fato de que com isso nos damos conta da “vida maquina”²⁶ na qual estamos inseridos. Porém, ao mesmo tempo, o suicídio seria renunciar a própria realidade só por que ela é absurda, ou seja, por não ser como a desejamos ou como nos contaram, nos dramas novelescos ou religiosos, de que tudo no final estará bem.

²⁵ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 20, (grifo nosso).

²⁶ Idem. *Ibidem*, p. 29.

Contudo, não se trata do suicídio biológico. E este, podemos dizer, é o que menos interessa para Camus. Trata-se, sobretudo, do suicídio filosófico, o qual é perpetrado pelas filosofias existencialistas que, ao se depararem com os “escombros da razão” reduzida ao humano, passam a tomar como princípio aquilo que ignoram, transformando isso em uma esperança para a vida. Não tendo como deduzir da necessidade dos acontecimentos, “saltam” de fragmentos de experiências e ideias, a uma noção de absoluto.

Tomo aqui a liberdade de chamar de suicídio filosófico a atitude existencial. Mas isto implica um julgamento. É uma maneira cômoda de designar o movimento pelo qual um pensamento nega a si mesmo e tende a superar-se no que diz respeito à sua negação. A negação é o Deus dos existencialistas. Esse deus, exatamente, só se sustenta pela negação da razão humana. Mas como os suicídios, os deuses mudam de acordo com os homens. Há várias maneiras de saltar, mas o essencial é saltar.²⁷

O suicídio filosófico pode ser também político. E aqui há um foco de desentendimento entre Camus e Sartre. A resistência à opressão e a luta por estados de maior liberdade não podem significar a justificação do uso da violência e do derramamento de sangue por parte de uma ideologia, mesmo que esta seja a mais afeita à condição dos oprimidos. O nosso autor não entendia que apoiar a antiga União Soviética e mascarar os *gulags* e a tirania de Estado seria a saída emancipatória do povo; pois, no fim das contas, o totalitarismo nazista e fascista operava da mesma forma, só que com uma outra roupagem. Neste caso, o salto é ideológico, parte-se da noção de justiça de uma causa à fundamentação de uma forma disfarçada de opressão. E a renúncia, neste caso, é a da liberdade em nome de uma esperança de liberação ao fim da consumação de um processo revolucionário.

Ora, em assim sendo, o suicídio pode ser filosófico, religioso e político. Poderia ele ser também pedagógico? A filosofia do Camus não tematiza esta questão educativa dando lugar de destaque e aprofundamento para reflexões concentradas sobre o tema. Porém, traz elementos que podem ser muito bem aproveitados numa perspectiva de arte-educação. Refiro-me à ideia de interdisciplinaridade, que aparece indiretamente quando afirma que “Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para

²⁷ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 55.

amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde.”²⁸ Para ele, mesmo um filósofo como Kant é um artista, já que é um criador.

Se é assim, não há por que negar a postulação de que há um suicídio pedagógico, que nega o evidente da vida, a saber: que não há fórmulas prontas suficientemente adequadas à emancipação; mentes capazes de iluminar com sua genialidade à inteligência de outrem; instituições como a Escola como salvadoras da sociedade; enfim, se o absurdo provoca uma ausência total de esperança (em quimeras e ilusões), uma atitude de recusa contínua da própria situação de falta de sentido e uma insatisfação constante, então toda forma de educação que suprime o aspecto criador e artístico, resultado da gratuidade do mundo e das escolhas, constitui-se uma renúncia à vida e ao mundo como campo de liberdade. A recusa a uma realidade em si e inacessível à “razão carnal” remete ao campo das descrições, interpretações e de uma ética da quantidade, que se constrói como uma obra de arte. Também é uma recusa à explicação pedagógica.

A explicação é inútil, mas a sensação perdura e, com ela, os incessantes chamados de um universo inesgotável em quantidade. Agora se entende o lugar que ocupa a obra de arte. Ela marca ao mesmo tempo a morte de uma experiência e sua multiplicação. É como a repetição monótona e apaixonada dos temas já orquestrados pelo mundo: o corpo, a imagem inesgotável do frontão do templo, as formas e as cores, o mundo ou o desespero.²⁹

A filosofia e arte absurdas de Camus, em oposição às formas literárias fechadas à interpretação única do escritor ou dramaturgo e às filosofias de renúncia do mundo, oferecem um forte aparato conceitual para tratar da Educação como formação ao mesmo tempo ética e artística. O caráter criador e sua abertura à potencialidade dos indivíduos de se apropriarem estética e racionalmente delas, constitui o campo em que o caráter explicativo-pedagógico e institucional-escolar se tornam uma barreira à autoconstrução livre das individualidades implicadas nos processos de ensino-aprendizagem.

O caráter educativo do princípio do absurdo, como evidência fenomenológica, é o de recusar o mundo no sentido de estar sempre insatisfeito e, por isso, dispostos a recriá-lo artisticamente. Mas também é o de não renunciá-lo,

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 112.

²⁹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 111.

não se apegar a doutrinas filosóficas da esperança ou alienar a nossa carnal inteligência à de outrem ou a uma instituição, o que se constituiria um suicídio pedagógico. Além do mais, ao levarmos esta questão do horizonte estético camusiano para a discussão da educação, podemos encontrar excelentes interlocutores, que seguem linhas muito semelhantes de negação da necessidade da explicação pedagógica e da renúncia da individualidade. Só para finalizarmos, citamos, à título de exemplo, Jacques Rancière, Paulo Freire e Sponville, que ao nosso ver apresentam um horizonte de compreensão filosófico-pedagógico semelhante ao que viemos argumentando com Camus. No entanto, este virtual diálogo excede os nossos propósitos neste breve artigo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2 ed. Trad. Heloysa de Lima dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. São Paulo: Vozes, 1993
- CAMUS, Albert. *A morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: 1971
- _____. *Discursos da Suécia*. Trad. Sousa Victorino. Lisboa: Livros do Brasil, sd
- _____. *Núpcias, O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Editora Nova Fronteira, sd
- _____. *O Averso e o direito*. 7ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.
- _____. *O estrangeiro*. 37ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2015
- _____. *O mito de Sísifo*. 11ªed. Trad. Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2014
- DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986
- PLATÃO. *A República*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014
- _____. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011

José Soares das Chagas

Discente do Doutorado Interinstitucional (Dinter) UNESP/UFT com uma pesquisa voltada para compreensão da relação entre niilismo e arte na contemporaneidade a partir da obra cênico-literária de Albert Camus. Também é professor efetivo do colegiado de Filosofia da UFT, onde leciona tanto para turmas do curso de Filosofia, como do de Teatro.

A (IM)POSSIBILIDADE DA AUTORREPRESENTAÇÃO EM O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

Thiago Gruner

IFHC/UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – thiagogruner@gmail.com

RESUMO

A autorrepresentação é normalmente pensada como sendo própria às artes figurativas – ou artes apolíneas, segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872). E quanto às não-figurativas (ditas artes dionisíacas, como a música)? A hipótese de que haja representação também nestas se dá pela marca própria de tais artes: o *êxtase* – algo conhecido dos gregos antigos e que possibilitaria ao sujeito (autor) *sair de si* para representar-se *a si* como objeto (algo *outro*). Partindo do tratamento que Young (1997) e Ridley (2007) dão à filosofia da arte nietzschiana, conclui-se no entanto pela impossibilidade teórica da autorrepresentação artística em *O nascimento da tragédia*. A saída de si do êxtase dionisíaco não dá lugar a um outro grego autorrepresentado, mas à Vontade, entidade metafísica suprema para Nietzsche, manifesta simbolicamente no mundo e nas artes.

PALAVRAS-CHAVE

Autorrepresentação. Tragédia. Nietzsche.

ABSTRACT

Self-representation is usually thought of as belonging to the figurative arts - or Apollonian arts," according to Nietzsche, in The Birth of Tragedy (1872). But what about the so-called Dionysian arts (non-figurative arts whose paradigmatic case is music)? The hypothesis that self-representation might also work the other way around is due to the Dionysian feature: ecstasy, something known to the ancient Greeks, that allowed one (the author) to leave oneself so to represent himself as something else (the artistic object). Though given Young (1997) and Ridley's (2007) account on the nietzschean philosophy of art, one concludes the theoretical impossibility of artistic self-representation in The Birth of Tragedy. The ecstatic Dionysian rapture does not engender another self-represented Greek, but the Will, a supreme metaphysical entity for Nietzsche, symbolically manifested in the world and in arts.

KEYWORDS

Self-representation. Tragedy. Nietzsche.

1. Introdução

Em *O nascimento da tragédia*¹, Nietzsche rastreia as origens do drama trágico e identifica o culto religioso de Dioniso com a música grega² (paradigma das

¹ Doravante *NT*.

² Nietzsche se refere ao ditirambo, coro ritual a Dioniso – e não à música tocada em lira.

chamadas artes dionisíacas)³ e a encarnação mística do sátiro em tais cultos com o surgimento dos coreutas trágicos: “o encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a *si mesmo* como sátiro” (NIETZSCHE, 1992, p.60, ênfase minha). A menção ao sátiro⁴ serve a Nietzsche como símbolo de um homem perdido⁵, a “proto-imagem do homem”, o “verdadeiro homem” (ibid., p.57). Um homem natural que o homem civilizado deixou de ser – ou nunca foi. Um homem que se faz *ausente*, um arquétipo cultural, religioso e artístico do que o próprio homem pensaria ser. Uma autorrepresentação.

Assim, música e tragédia teriam, em sua gênese, elementos autorrepresentativos – coisa que diríamos ser própria dos autorretratos das artes figurativas (que Nietzsche chama de apolíneas⁶). Estaria Nietzsche prevendo autorrepresentação nas artes dionisíacas, em *O nascimento da tragédia*?

É com essa questão em vista que, num primeiro momento, explorarei a noção de autorrepresentação. Em seguida, analisarei a possibilidade de sua aplicação na música, a forma de arte maximamente dionisíaca; para, depois, analisar essa mesma possibilidade na tragédia (misto apolíneo-dionisíaco). Apontarei possíveis objeções a uma leitura psicologizante de *NT*, concluindo, enfim, sem desconsiderar as teses de Nietzsche sobre a autoria artística, sua conhecida *metafísica do artista*.

2. Autorrepresentação

Régis Debray (1997) e Francis Wolff (2005) servem de pontos de partida na tentativa de se definir a *representação*: ambos concordam que se trata de “tornar presente o ausente”⁷. Expandindo-a, teríamos uma definição de *autorrepresentação*:

³ Cfe. NIETZSCHE, 1992, §16.

⁴ Criatura mitológica que compõe, junto das ninfas, o séquito de Dioniso. Meio-homem, meio-equino, é personagem rústico e barulhento que represente a natureza silvestre e inviolada.

⁵ Traço marcado de Romantismo nessa primeira obra de Nietzsche.

⁶ “A arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca” (ibid., p. 97)

⁷ Esta também é a mesma definição constando no Dicionário Luso-brasileiro de Filosofia (1997).

tornar presente algo que *substitua o Eu* ausente. Assim, a autorrepresentação seria uma representação daquele que a criou: seu Eu autor. Essa definição aqui proposta enfatiza a ideia de substituição, uma vez que quando o autor da representação ausenta-se, é a própria representação que toma o lugar de seu criador – ou seja, substitui-o⁸.

Nas artes dionisíacas, essa *ausência* necessária à autorrepresentação seria garantida por sua característica típica: o êxtase⁹. De tal forma que os gregos, quando tomados pelo impulso dionisíaco, *deixariam* sua identidade individual original¹⁰: “o indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no *autoesquecimento* do estado dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p.41). Esse rompimento da individualidade seria a ocasião para o surgimento de certas artes. Dentre elas, a música e a dança:

(...) [na música dionisíaca] um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. (NIETZSCHE, 1992: p. 35)

E também o drama trágico:

E aqui está o berço do drama. Pois ele não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros. Não, começou antes, quando o homem está fora de si e se crê transformado e encantado. No estado de ‘estar fora de si’, do êxtase, somente um passo ainda é necessário: que não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser. (NIETZSCHE, 2005: p.55)

Seria o “*outro ser*” de que Nietzsche fala um substituto dos próprios gregos? Uma hipótese pela autorrepresentação diria que a “renúncia do indivíduo” (ibid., p.60) possibilitaria a *presença*, em seguida, de uma outra versão de si - um

⁸ Ernst Gombrich (1999) chama atenção para a “capacidade [do representante] de servir de substituto” do representado.

⁹ Do grego *ekstasis* (“sair de/estar fora de si”). Para mais sobre o êxtase como característica ligada às expressões do culto a Dioniso, cfe. DODDS, 1960 e FESTUGIÈRE, 1972.

¹⁰ Segundo Nietzsche (1992, p.55), “o êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual imerge toda vivência pessoal do passado”.

substituto do grego, algo *Outro*¹¹ - isto é, de um grego a olhar-se de fora, como se diante de sua imagem num espelho.

Quase da mesma maneira com que ocorre com o (auto)retrato *Jovem Baco doente* (1593) de um Caravaggio igualmente doente na época, ou com as obras de Cindy Sherman, em que temos o (aparentemente) contraditório *autorretrato* de uma identidade alheia – o impulso dionisíaco funcionaria da mesma maneira: levando os gregos a vestirem uma outra identidade que ainda assim lhes coubesse.

3. Há autorrepresentação na música?

A possibilidade de autorrepresentação entre as artes dionisíacas se mostrará mais evidente se pensarmos na mais típica delas: a música. É por ela que se acessa a fonte conceitual e filosófica de que Nietzsche bebe: Kant e Schopenhauer. Para este, a música tem uma natureza tal que apenas remete ao âmbito incognoscível da realidade¹², que Kant chamou de *coisa-em-si* – oposto à nossa realidade ordinária, dita dos *fenômenos*, que seria apenas ilusão.

Schopenhauer chamou a *coisa-em-si* de *Vontade*¹³, e Nietzsche retoma-a como o núcleo mais íntimo da realidade, inacessível ao ser humano. Dado nosso recorte cognitivo, o chamado *princípio de individuação*, restaria ao homem conhecer apenas os apareceres espaciotemporais da Vontade.

É sobre o conceito schopenhauriano de Vontade que Nietzsche acomoda o apolíneo e o dionisíaco. Ambos seriam impulsos às artes como revelações, em diferentes graus, da Vontade:¹⁴ escultura, pintura, arquitetura etc. representam-na de

¹¹ Segundo Louis Gernet (1953, p. 393), “Dioniso simboliza e faz pensar no outro (...), é um princípio de oposição”.

¹² Schopenhauer expõe sua filosofia da arte em *O mundo como vontade e como representação* (vol. 1, livro 3).

¹³ Ainda que empregado já na primeira página de *NT*, “Vontade” é um termo que Nietzsche por vezes substitui como “natureza”, “Uno-primordial” ou “gênio universal”. Passarei a utilizar “Vontade” para manter o nexo semântico com Schopenhauer, como aprovam Young (1992, p.34) e o próprio tradutor de *NT*, Jacó Guinsburg (nota de tradução 17). Já Ridley (2007) e Araldi (2009) problematizam a questão.

¹⁴ Young (2007, §10, minha tradução) explica que “cada arte tem uma adequação especial [*special appropriateness*] a um certo grau de autorrevelação da vontade”.

modo figurado; música e dança, de modo não-figurado. Ou seja: quanto mais sujeitas ao espaço e à objetividade, por um lado, mais figurativas seriam as artes – evocando menos a Vontade e mostrando mais seus fenômenos. Por outro lado, uma forma de arte que tivesse apenas o tempo como forma de apreensão sofreria menos influência do princípio de individuação, se aproximando da Vontade. A única arte que consegue isso é a dionisíaca¹⁵, cujo exemplo maior é a música, uma forma de arte que “ocorre no tempo, mas não envolve nenhuma outra das condições cognitivas para a experiência” (SHAPSHAY, 2012, §5.2.5, tradução minha). Ou, como diz Nietzsche (2005, p.36)¹⁶, só “por meio do som (...) a Vontade se faz aqui imediatamente inteligível”¹⁷.

Sob essa perspectiva, a música é entendida como arranjo formal que não expressa o nosso mundo ordinário: dissonâncias, harmonias e ritmos que não denotam nada em particular... Uma sintática sem semântica, a música se “exprime na universalidade da mera forma” (id., 1992, p. 100). Ela não representa eventos e indivíduos particulares cotidianos (YOUNG, 1992, §14), mas é tão somente “a autêntica Ideia do mundo” (NIETZSCHE, 1992, p.128). Citando, Schopenhauer, Nietzsche concorda que

[a música] não é, como todas as demais, reflexo [Abbild] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para **tudo o que é físico no mundo, o metafísico**, e para todo o fenômeno, a coisa em si. (SCHOPENHAUER *apud* NIETZSCHE, 1992: p.97, ênfase do original)

Desse modo, se a música se caracteriza por um “simbolismo universal” (ibid., p.55) que não remete ao nosso mundo, mas à Vontade, então é seguro afirmar que ela nunca poderia fazer referência aos gregos, que, é claro, eram somente fenômenos da Vontade. A chance de a música conseguir representá-los (servir de substituto) seria tão nula quanto a de representar qualquer outra coisa do mundo – não havendo, portanto, autorrepresentação na música.

¹⁵ Para Nietzsche (op. cit., p. 34) “torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico”.

¹⁶ Em sua primeira conferência sobre o assunto, “O drama musical grego”, conferida em janeiro de 1870 – antes da publicação de *O nascimento da tragédia*.

¹⁷ Cabe destacar que, para Nietzsche (1992, p. 50, minha ênfase) “é impossível que a música, segundo sua essência, seja vontade. (...) porém *aparece* como vontade”.

4. A interpretação psicológica

Seria possível tentar contornar essa conclusão apelando-se a uma leitura mais psicológica de *NT*. Uma interpretação assim consideraria a Vontade não como um âmbito metafísico representado pela música, mas como uma metáfora para estados psicológicos ocorridos em situações de multidão, embriaguez, sentimentos coletivos e até no amor sexual.

Young (1992) e Ridley (2007) supuseram a interpretação psicológica e, ainda que admitindo a “reconstrução” de *NT* sob essa perspectiva, argumentaram intensamente contra a tentativa de se ler a obra por tal viés – uma posição da qual compartilho. *O nascimento da tragédia*, segundo eles, é construído sobre pressupostos metafísicos que o próprio Nietzsche identificou em obras mais tardias. A própria ideia de um “consolo *metafísico*” (que será abordada em seguida) deve ser suficiente para adotarmos essa posição. Para Ridley (ibid., p.30) o que parece verdadeiro em algumas considerações que dão fôlego à leitura psicológica de *NT*¹⁸ teria servido a Nietzsche somente como “evidência” para o resto de sua argumentação, de caráter fundamentalmente metafísico.

5. Há autorrepresentação na tragédia?

Volto ao problema central perguntando: e quanto à tragédia? É possível considerar o drama trágico como autorrepresentativo? Essa pergunta merece resposta separada daquela feita à música porque, diferentemente desta que é tipicamente dionisíaca, a tragédia é o resultado *misto* de uma “encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos” (NIETZSCHE, 1992, p. 61).

É precisamente o elemento apolíneo que indica a chance de interpretarmos a tragédia como autorrepresentação, pois se o impulso apolíneo é aquele que permite figurar as aparências do mundo (no caso da tragédia, através de máscaras,

¹⁸ Estas aparecem, sobretudo, nos capítulos 1 e 2 de *NT*.

cenários e diálogos¹⁹), então tal figuração poderia fechar o circuito de referência aos fenômenos (e, assim, aos gregos, autores necessários de uma autorrepresentação).

E o que representa a tragédia, em geral? Para que ela fosse considerada autorrepresentativa, a tragédia teria que representar seus próprios autores. À primeira vista, a resposta de Nietzsche parece outra: as tragédias representam o sofrimento: “a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio (NIETZSCHE, 1992, p.69)”. Esse sofrimento é resumido na célebre *sabedoria dionisíaca*: “reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso”²⁰ (ibid., p. 100). Isto é, aceitar que aparecemos no mundo submetidos ao princípio de individuação (o espaço que nos cerca, o tempo que nos limita), “bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza” (ibid., p.55)²¹.

A sabedoria dionisíaca é camuflada na tragédia sob a máscara e a roupagem apolínea: “o mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos” (ibid., p. 131). É no palco que cenário, máscara etc. servem de *moldura transfiguradora* para que o sofrimento trágico-dionisíaco seja uma visão do sofrimento de todos os Homens - mas mais do que isso, para que seja uma *visão suportável* desse nosso sofrimento:

(...) e o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horrível na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha (NIETZSCHE, 1992: p.63).

A bela moldura apolínea cumpre a função de um véu: ele deixa ver o fundo de verdade dionisíaco, mas apenas em parte, como que a uma distância segura. Olha-se para, mas não olha-se além.

Uma das consequências disso é que o drama finda por *aparentar ser* apenas sobre a personagem particular em cena – ainda que a verdade dionisíaca ateste que

¹⁹ Nietzsche (1992, §9) trata o diálogo trágico como “a imagem e o reflexo dos gregos”.

²⁰ O sofrimento é tema central dos mitos de Dioniso, deus dilacerado e exceção entre os Olímpicos por ter morrido e ressuscitado.

²¹ A consciência grega do sofrimento se faz desde Homero, com as constantes provações sofridas na *Odisseia* (e explicitada em XVIII 130-135); reaparece em Hesíodo, no início da *Teogonia* (v. 25-26) e é belamente ilustrada por Nietzsche (*NT*, §3) com a lição dada pelo personagem mítico de Sileno, um velho sátiro: “o melhor de tudo para o homem é não ter nascido. Depois, o melhor é logo morrer”.

todo Homem sofre. Para dar conta dessa diferença e conseguir condensar uma grande verdade universal em uma personagem particular, a tragédia recorre com frequência às personagens míticas, pois o mito é “imagem concentrada do mundo” (NIETZSCHE, op. cit., p.134). Agamêmnon é o homem fictício que *condensa* a dor de ser traído; Édipo, a de ser ignorante; Penteu, a de tomar o mau curso de ação; Prometeu, a de ser temerário... O herói trágico é um ideal de homem sofredor²². Se o drama trágico pode ser um autorretrato montado pelo grego, o papel destinado a ele próprio é o desses protagonistas. O herói é um representante que os gregos fizeram para si, de si e de seu sofrimento - e por isso *o herói trágico pode ser considerado uma autorrepresentação*.

O paradoxo trágico revela-se: se o sofrimento do herói é penoso e terrível, e se esse sofrimento é, no fundo, *nosso*, então que tipo de prazer o grego teria em ir ao teatro para ver uma autorrepresentação *sua* ser destruída, negada?

A plateia que, do alto do anfiteatro, contempla o palco, ao ouvir a extática música do coro, é levada a “imaginar-se a si mesmo como um coreuta” (NIETZSCHE, p.58) – isto é: ela identifica-se primariamente com o coro e apenas parcialmente com o herói (YOUNG, 1992, p.46). O homem ausenta-se de seu papel cotidiano, para acompanhar a ação à distância como Vontade/coro: “nós mesmos, somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir” (NIETZSCHE, op. cit., p. 102).

Arrebatado pela música, o homem se envolve na contemplação²³ estética do desenrolar do herói/fenômeno no palco, do aparecer e desaparecer das formas. O homem descobre a “alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (ibid., p. 101) – no caso da tragédia, a frequente morte do herói:

o herói, a mais elevada aparição da Vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento (NIETZSCHE, 1992: p.102).

²² “Todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio” (NIETZSCHE, 1992, p.69)

²³ O verbo grego “contemplar” (θεάομαι, *theáomai*) compartilha raiz com “teatro” (θέατρον, *théatron*: “lugar para contemplar”).

O teatro dá lugar a um sacrifício simbolizado, um sofrimento encenado *em nome* daqueles que promoveram tal representação: “o herói trágico toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele” (NIETZSCHE, 1992, p. 124). Ou, para utilizar os termos em que o problema foi apresentado: a melodia extática do coro trágico *ausenta* o grego de si para que então o herói entre em cena e passe a *substituí-lo* – até que morra:

Esse mesmo mito trágico sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. (NIETZSCHE, 1992: p. 124)

O grego que emerge da autorrepresentação é afirmado *como* ente metafísico, um fenômeno da Vontade – e o herói é sua simbolização. A importância da autorrepresentação para o grego é reagir aos impulsos de uma Vontade que afirma sua vida eterna para além de toda a aparência.

6. Problema da autoria

No entanto, é necessário enfrentar uma última questão, que poderíamos chamar de o “problema da autoria”. Se relembrarmos a filosofia de *NT*, exposta de início, aceitando que a arte é sempre uma expressão de autorrevelação da Vontade, então concluiremos que nada daquilo que é artisticamente criado no mundo é realmente de autoria do ser humano. Na verdade, o que haveria sempre é o artista-natureza, contemplando sua obra-mundo. Ora, se os gregos não eram os autores da autorrepresentação trágica, então esta nunca poderia ser tal qual – o que joga uma pá de cal sobre a hipótese da autorrepresentação. De tal modo que só poderíamos falar com alguma propriedade de autorrepresentação se considerássemos a arte como uma representação *da Vontade pela própria Vontade* – e não dos gregos pelos gregos, como suposto em hipótese.

Os trechos que constituem o “problema da autoria” não são poucos. Nietzsche (1992, p. 61) qualifica o coro satírico, por exemplo como “imagem e reflexo da natureza [isto é, da Vontade] em seus impulsos mais fortes”, e não

nossos. E quando o homem canta e dança a “deliciosa satisfação [é] do Uno-primordial” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Tanto o impulso dionisíaco quanto o seu par apolíneo

“são poderes artísticos que, **sem a mediação do artista humano**, irrompem da própria natureza [isto é, da Vontade], (...) [e] independem de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo” (NIETZSCHE, 1992: p.32, ênfase do original).

Ou, em outras palavras: “todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório” (ibid., p. 47). Como se ainda restassem dúvidas, Nietzsche (idem) diz que “toda a comédia de arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco somos os efetivos criadores desse mundo da arte”, só havendo um “único criador e espectador dessa comédia da arte, [que] prepara para si mesmo um eterno desfrute”.

7. Conclusões

Por tudo o que foi visto, está claro que *O nascimento da tragédia*, em primeiro lugar, não deixa margem alguma para interpretarmos a música como autorrepresentação. Como mostrado, isso se justifica pela própria natureza da música. Em segundo lugar, quanto à tragédia, ainda que pudéssemos vislumbrar o herói trágico como um representante dos gregos, criado pelos mesmos, essa leitura é abalada pelo “problema da autoria”. Ora, se não há autor para representar a si mesmo, então a autorrepresentação sequer é possível.

Com algum esforço, o problema da autoria poderia ser tratado se estabelecêssemos uma distinção entre autores primeiros e últimos, digamos. No entanto, Nietzsche (ibid., p. 44) rechaça, em uma longa exposição, até mesmo a poesia lírica, em primeira pessoa: “‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão”. De modo que as declarações de Nietzsche tornam difícil uma compatibilização entre o problema da autoria e a hipótese da autorrepresentação.

À *la lettre*, a saída de si que ocorre com o êxtase dionisíaco, bem como a encenação trágica, não tornam presente um novo e outro grego; elas dão lugar à Vontade, simbolicamente manifesta na música, no palco – e até mesmo na figuração

e na poesia. Como mencionado, é apenas nesse sentido que poderíamos falar de autorrepresentação: por parte da Vontade.

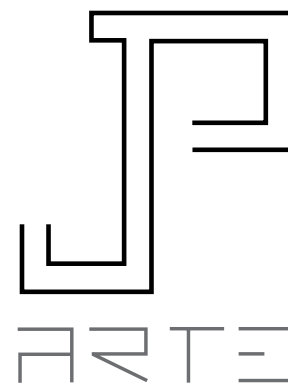
Logo, não se encontra em *O nascimento da tragédia* um modo de interpretar as expressões do impulso dionisíaco, bem como a arte trágica, como impulsos de autorrepresentação entre os gregos.

REFERÊNCIAS

- ARALDI, Clademir Luís. As criações do gênio: Ambivalências da "metafísica da arte" nietzschiana. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, p.115-136, 2009.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- DODDS, Eric Robertson. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951;
- FESTUGIÈRE, André Jean. *Études de religion grecque et hellénistique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.
- GERNET, Louis. Dionysos et la religion dionysiaque. *Revue des études grecs*. v. 66, n. 309-310, p. 377-395, 1953. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1953_num_66_309_3315>. Acesso em: Jun. 2016.
- GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*. São Paulo: Edusp, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca de mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RIDLEY, Aaron. *Routledge Philosophy Guidebook to Nietzsche on Art*. Abingdon: Routledge, 2007. p. 9-33.
- SHAPSHAY, Sandra. Schopenhauer's Aesthetics. In: ZALTA, Edward. (Org.). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2012. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/schopenhauer-aesthetics/>>. Acesso em: Mar. 2017.
- WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 16-45.
- YOUNG, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 5-57.

Thiago Gruner

Graduando em Filosofia pela UFRGS, onde é Pesquisador de Iniciação Científica desde 2016. Possui graduação em Produção Audiovisual pela PUCRS (2014) e graduação-sanduíche em Estudos Cinematográficos pela Université Charles de Gaulle - Lille 3 (2013) como bolsista do CAPES. Desenvolve estudos relacionados a Kant e a possibilidade do sublime na arte, bem como a Nietzsche e sua obra "O nascimento da tragédia".



MESA 15
LINGUAGENS COMPARADAS /
INCORPORADAS

Phabulo Mendes de Sousa
UNESP

MODOS DE ACOSSAMENTO VERBAL
E VISUAL

Diego Melem Gozze
UNESP

AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO
CINEMATOGRAFICO DE SERGEI
EISENSTEIN

Priscila Sacchettin
UNICAMP

JORGE DE LIMA E ISMAEL NERY.
DESENHOS E FOTOMONTAGENS

José da Silva Romero e
Ítalo Rodrigues Faria
UNESP

RELAÇÃO ENTRE DANÇA E
CIBERCULTURA: UM ESTUDO DO
ESTADO ATUAL

Virgilio Neves
UNESP

O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO
DE SEBASTIÃO SALGADO EM RELAÇÃO
DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO

MODOS DE ACOSSAMENTO: VERBAL E VISUAL

Phabulo Mendes de Sousa
Doutorando em Artes Visuais (UNESP) – phabulomendes@hotmail.com

RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa entre duas obras: uma verbal, pertencente à poetisa portuguesa Adília Lopes, e outra plástica, de Lenora de Barros, artista plástica brasileira, procurando identificar aspectos em comum entre elas. O objetivo aqui consiste em evidenciar a maneira como cada uma dessas artistas encontra para problematizar o mesmo assunto.

PALAVRAS-CHAVE

Adília Lopes. Lenora de Barros. Poesia. Fotografia. Acosamento.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis between two works: one verbal, by the portuguese poetess Adília Lopes, and another plastic, by Lenora de Barros, a brazilian plastic artist, trying to identify aspects in common between them. The objective here is to show how each of these artists meets to problematize the same subject.

KEYWORDS

Adília Lopes. Lenora de Barros. Poetry. Photography. Harassment.

Um determinado tema pode ser encontrado em diversos suportes artísticos, ou seja, um filme pode construir uma trama exaltando diversas formas de violência. De forma análoga, este mesmo tema pode ser apreciado em uma pintura ou em um poema. Entretanto, os formatos artísticos de cada linguagem, dadas suas particularidades, utilizam, às vezes, modos distintos na abordagem de tal assunto. Em outros casos, parece haver uma convergência, isto é, mesmo usando linguagens diferentes, o resultado alcançado por um e outro guardam semelhanças.

Pensando nisso, o presente artigo pretende mostrar a semelhança temática entre duas obras. A primeira trata-se de um poema da poetisa portuguesa contemporânea Adília Lopes, enquanto a segunda é uma obra plástica, que une a fotografia e a palavra, realizada pela artista plástica e poeta brasileira contemporânea, Lenora de Barros.

A aproximação dessas obras deveu-se ao tema escolhido. Resumidamente, em ambas, notamos a presença da angústia, ocasionada, sobretudo, pela ideia de sufoco. Em certo sentido, tanto uma quanto outra lutam e debatem-se contra a falta de liberdade. Eis as obras.

“Tenho nós
dentro de mim
que tenho
de desatar

Tenho nós
dentro de mim
que me estão
a estrangular”¹



SEE ME, Lenora de Barros, 1993. (Foto: Phabulo Mendes, 2017)

Os muitos nós

Adília Lopes é uma poetisa portuguesa, nascida em 1960, em Lisboa. Além de poeta, também é tradutora e cronista. Possui uma obra poética extensa, com mais de trinta livros, alguns publicados em outros países. Sua entrada no mundo literário se deu na década de 1980, quando publicou o livro “Um jogo bastante perigoso”. A poetisa é conhecida por sua escrita sucinta, irônica e recheada de humor, algumas vezes envolta de humor negro.

Inicialmente, este poema de Adília Lopes pode ser visto como um verdadeiro puzzle linguístico. Encontramos neste pequeno poema, composto de duas estrofes, o

¹ Lopes, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio Alvim, 2009, p.598.

estado conflitante em que se encontra o sujeito poético. Isto se torna evidente e também mais agravante devido à interferência do outro, instaurado pelo uso ambivalente do vocábulo *nós*. Tanto na primeira quanto na segunda ocorrência, ele parece aludir ora ao substantivo, ora ao pronome pessoal.

Em uma primeira leitura, o vocábulo pode identificar-se com o substantivo *nós*, já que alude à maneira angustiante e conflitante em que se encontra o sujeito. A imagem de que se vale provém de algo concreto: por um lado, os nós servem para unir, atar alguma coisa que está solta a fim de prendê-la, fazendo com que se mantenha firme, gerando mais segurança; por outro, os nós podem servir para embaralhar e dificultar algo – muitos nós dados em uma corda, por exemplo, geram bastante trabalho a quem precisa desembaraçá-los depois. Entretanto, transposto para o contexto psicológico, há uma aproximação maior com a segunda imagem concreta dos nós, pois a existência destes muitos nós dentro do sujeito é o fator que ocasiona seu aprisionamento, gerando consequências indesejadas, dentre elas, a sensação de sufoco e estrangulamento.

A outra significação do vocábulo remete diretamente ao pronome pessoal *nós*. Com esta simples construção linguística, Adília alarga o sentido desta palavra e problematiza, ainda que indiretamente, as desavenças ocasionadas por um relacionamento, no qual um sujeito torna-se “prisioneiro” de outro e vê sua existência limitada. Neste contexto, o sujeito lírico parece acossado diante destes “nós”² que estão a estrangulá-lo.

A linguagem, do modo como é usada no poema, é responsável por sugerir uma polissemia: aquilo que parecia corriqueiro e simples, em um primeiro momento, transforma-se em um atributo complexo. Aquilo que parecia residir apenas na superfície ganha, paulatinamente, outras configurações e causa; concomitantemente, uma riqueza de sentidos.

O vocábulo *nós*, presente na configuração repetitiva dos dois primeiros versos de cada estrofe, graças ao rearranjo no poema, oferece ao leitor uma experiência plural

² É importante ressaltar que Adília Lopes é um pseudônimo usado pela poetisa Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira. É comum, na obra desta autora, encontrarmos um entrelaçamento entre sua vida e sua obra. Na verdade, podemos afirmar que esta é uma questão estilística recorrente em sua vasta produção. Neste poema, a imagem destes “nós” também pode servir de analogia para a existência dos vários “nomes” que habitam em uma mesma pessoa, sugeridos por Adília. Assim, lanço aqui uma indagação: talvez o surgimento de Adília Lopes tenha ocorrido devido a uma espécie de “estrangulamento” de Maria José.

– já que o jogo semântico é capaz de gerar uma gradação de “nós” –, fazendo com que o olhar capte as nuances sugeridas pela leitura.

Por fim, outra chave de leitura possível seria pensar este poema como diálogo constante e ininterrupto próprio da literatura. Neste caso, o vocábulo “nós” assinalaria a presença de outras vozes dentro do texto de Adília Lopes. Ainda que a presença desses textos origine um conflito no sujeito, já que é necessário “desatar” os nós para que não seja sufocada sua existência, vista de outro ângulo, esta ação parece primordial, pois, como debatido e teorizado por inúmeros críticos³, o constante dialogar de textos caracteriza o movimento próprio da literatura.

O sufoco plástico

Para exemplificar este “sufoco”, saímos do solo português e adentramos o solo nacional. Lenora de Barros, além de artista plástica, é também poeta. Formada em lingüística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), estabeleceu, desde os primeiros trabalhos, um contato estreito com a estética concretista. Este contato deveu-se, em boa parte, à presença do pai, o importante e multiartista brasileiro Geraldo de Barros, como também ao interesse em torno da poesia concretista produzida pelo grupo de artistas de São Paulo: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, principalmente.

A obra *SEE ME* (Veja-me) estabelece, a meu ver, uma conversa com o poema de Adília Lopes. Composta de quatro fotografias, ela retrata o rosto da própria artista. Contudo, diferente de um retrato convencional, o seu rosto está envolto em um pedaço de plástico, retirado, possivelmente, de um filme plástico. Em cada fotografia, enxergamos uma expressão diferente. Todas elas sinalizando o modo como se encontra a pessoa retratada, a saber, ela está tentando livrar-se do invólucro que a impede de respirar. Conduzidos por esta indicação, isto é, alguém que está sufocando-se devido a um pedaço de plástico envolto no rosto, poderíamos ler esta série de fotografias como sinônimo de sufoco, angústia e desespero cuja causa não nos é sabida.

³ Apoio-me aqui nas palavras do crítico francês Roland Barthes. Para ele, transmitem-se mais linguagens do que propriamente ideias. Os livros devem ser considerados como moedas de circulação, e não como “forças”. Logo, o que lemos é uma verdadeira e constante circulação de ideias.

Diante desse fato, podemos pensar em duas leituras possíveis da obra, graças à sua conjugação como um todo, ou seja, a leitura do texto – que está fixado, em caixa alta, na testa da artista – acompanha a imagem a se que refere. Desta forma, associamos a palavra como elemento referencial explícito do ser retratado, neste caso, a própria artista.

Quando lemos a combinação verbal que está acoplada à obra, o caminho de leitura encontra um primeiro atalho. Por meio da frase MIM (foto 1) QUER (foto 2) SAIR (foto 3) DE SI (foto 4), deduzimos que a condição do sujeito retratado é de subordinação, mas precisamente, de acossamento. Ele (MIM) está tentando se livrar das amarras colocadas por outra pessoa (SI). A situação em que este sujeito se encontra é desesperadora. A sequência de imagens parece corroborar esta afirmação. Não parece haver mais saída em sua vida.

Valendo-se do poema de Adília Lopes, o sujeito presente nas imagens de Lenora precisa se livrar do “nó” que o asfixia. Não sabemos quem é o causador, responsável por tal situação, já que, sucintamente, o conjunto verbal da obra centra-se em uma única – e urgente ação – a tentativa de livrar-se daquilo que a sufoca. Caso o sujeito não consiga desvencilhar-se do objeto que a prende, ela terá sua liberdade privada, sucumbindo.

Outra leitura que podemos fazer dessa obra leva-nos a uma mudança de agentes. Se anteriormente havia o sujeito (alvo) e, supostamente, um agente da ação, agora, ambos, alvo e agente, podem ser a mesma pessoa. Em outras palavras, é ela (sujeito retratado) que precisa se livrar de si mesma. Nesse sentido, algoz e vítima configuram um só corpo. Isso ocorre porque existe um caráter ambíguo nesta conjugação. Assim como o poema de Adília Lopes, que se vale da duplicidade da palavra “nós”, na obra de Lenora de Barros, ocorre também certa estranheza, causada pelo uso inusitado dos pronomes pessoais oblíquos MIM e SI.

Sabe-se gramaticalmente que o pronome “mim” é usado para se referir à primeira pessoa do singular, enquanto o “si”, à terceira pessoa. Levando em consideração a função exercida por estes pronomes em um discurso, conseguimos perceber melhor a estranheza gerada pela conjugação palavra / imagem. Nesse sentido, a relação texto / imagem conduz a um questionamento de ordem subjetiva, como também ideológica.

Diferente da primeira leitura, em que o “SI” era um terceiro que cerceava a liberdade da mulher retratada na foto, isto é, o “MIM” que está tentando livrar-se do pedaço de plástico que a sufoca, nesta, tanto o pronome de primeira pessoa quanto o de terceira, como dito antes, aludem ao mesmo sujeito, apontando assim uma divergência no discurso verbal, já que, do ponto de vista gramatical, é errôneo o uso desses pronomes para uma mesma pessoa.

Contudo, transpondo-o para o plano subjetivo, este discurso verbal não só é válido, como também é eficaz em relação à mensagem que a obra de Lenora quer transmitir. O desvio gramatical – o uso do pronome “mim” antes de verbo – tão comum no cotidiano dos brasileiros, além de servir como “luva” para o discurso pretendido pela artista, marca, de modo bem humorado, o estranhamento por ela almejado.

Nesse sentido, após trilhar este caminho, podemos lançar a seguinte indagação: mesmo diante de fotografias retratando a mesma pessoa, estamos realmente falando de um mesmo sujeito? Seguramente, a obra de Lenora de Barros levanta um questionamento em torno da constituição do ser humano. Ele parece variar conforme as circunstâncias e as ações. Isso, de certa forma, parece ratificar a conhecida frase do filósofo pré-socrático Heráclito. Segundo ele, é impossível uma pessoa banhar-se duas vezes em um mesmo rio, já que, quando nele entrar novamente, tanto as águas serão outras, como o próprio sujeito será também outro.

O acoçamento verbal e visual

A concisão é um aspecto presente em algumas manifestações artísticas. Quando o artista se vale dessa poderosa ferramenta, ele está, certamente, procurando extrair o máximo de significações, usando apenas o mínimo de elementos. Desta forma, os elementos escolhidos precisam ser pontuais, ou seja, devem ser também “mínimos”. Assim, algo relevante pode ser alcançado com o mínimo necessário, afastando excessos e exageros, conferindo-lhe elegância e “exuberância”.

Por meio de poucas palavras, Adília Lopes faz uma verdadeira contenção dos versos, mas sugere uma riqueza de sentido, obtendo complexidade temática através da condensação das ideias. Lenora de Barros percorre caminho semelhante. Esta artista se vale de quatro fotografias suas e, para “ilustrá-las”, usa algumas palavras. Assim, embora o suporte artístico de ambas as artistas seja diferente, o resultado

alcançado pelas obras, verbal e visual, mantém pontos em comum, uma vez que problematizam assuntos e questões semelhantes.

Enfim, se os “nós” presentes no poema de Adília Lopes residiam no plano abstrato, na obra de Lenora de Barros cujo título alude a uma ação real, eles ganham concretude, já que podemos pensar o pedaço de plástico como um verdadeiro e perigoso “nó”, capaz de privar o sujeito de liberdade, levando-o ao desespero e agonia. O olhar do espectador, como quer o título da obra, contempla a posição acoçada em que se encontra a figura fotografada, ou seja, a própria artista.

REFERÊNCIAS

Lopes, Adília. *Dobra*. Lisboa: Assírio Alvim, 2009.

Barthes, Roland. “Não acredito em influências”. *O Grão da Voz*. Trad. Anamaria Skinner, RJ: Francisco Alves, 1995.

Martelo, Rosa Maria. *Adília Lopes – ironista*. Revista Scripta. Org. Lélia P. Duarte. Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 106-116, 2º semestre 2004.

Sites

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109502/lenora-de-barros>. Acesso em 29/05/2017.

<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/12/adilia-lobes.html>. Acesso em 21/03/2017.

Phabulo Mendes de Sousa

É Graduado e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Em 2013 ingressou no Instituto de Artes da UNESP no curso de *Artes Visuais*. Atualmente, faz seu doutorado em Artes também na UNESP – IA. Desenvolveu sua pesquisa de mestrado em torno da poética de Adília Lopes, poetisa portuguesa contemporânea.

AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATográfico DE SERGEI EISENSTEIN

Diego Melem Gozze
Instituto de Artes UNESP - diego.gozze@gmail.com

RESUMO

O propósito deste artigo é abordar a relação de estreita proximidade entre o cinema e as artes em geral a partir das teorias de Sergei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas da primeira metade do século XX e um dos principais teóricos da história do cinema mundial. Para ele, todos os processos e os procedimentos da linguagem cinematográfica já existiam, antes, nas outras formas de arte. Portanto, a partir de sua própria concepção de específico cinematográfico, que compreende justamente a síntese das demais artes, será apresentado, aqui, um panorama geral de sua reflexão sobre o importante lugar delas na linguagem propriamente cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e Cinema. Específico cinematográfico. Processos e procedimentos artísticos. Montagem.

ABSTRACT

The purpose of this article is to address the close relationship between cinema and the arts in general based on Sergei Eisenstein's theories, one of the most important filmmakers of the first half of the twentieth century and one of the most important theoreticians in the history of world cinema. For him, all the processes and the procedures of cinematographic language had already existed before in the other forms of art. Therefore, from Eisenstein's conception about the cinematographic specific of cinema, which consists precisely in the synthesis of the other arts, will be presented here a general view of his reflection about their important place in the specifically cinematic language.

KEYWORDS

Art and Cinema. Specific of cinema. Artistic processes and procedures. Montage.

Introdução

Antes de introduzir o assunto propriamente dito - e para um mínimo de contexto necessário sobre o protagonista do tema aqui abordado -, uma breve biografia: Sergei Mikhailovitch Eisenstein nasce em 23 de janeiro de 1898, em Riga, capital da Letônia; a partir de 1905 passa a viver em São Petersburgo, onde estuda arquitetura e engenharia; muda-se para Moscou em 1920 e lá começa a sua carreira no teatro; após ser aluno e assistente de Vsevolod Meyerhold, um dos principais diretores e teóricos do teatro da primeira metade do século XX, assume a direção no teatro Operário do Proletkult e começa então a questionar os paradigmas vigentes e experimentar as suas próprias ideias e concepções; em 1923 publica seu primeiro

artigo, “A montagem de atrações”, na LEF, revista de arte de vanguarda russa com tendência construtivista fundada por Osip Brik e Vladimir Maiakovski; em 1924, vislumbrando uma maior potencialidade expressiva na arte cinematográfica, migra definitivamente para o cinema, realizando o seu primeiro filme, “A greve”, estopim de uma carreira vigorosa e promissora que termina apenas com a sua morte, em 1948; para muito além dos diversos filmes de vanguarda realizados por ele entre as décadas de 1920 e 1940, através dos quais tornou-se um dos maiores expoentes da história do cinema em função de sua significativa contribuição para o desenvolvimento e a expansão das possibilidades da linguagem cinematográfica, produziu, também, em paralelo simultâneo, uma vigorosa obra teórica e reflexiva sobre os processos e os procedimentos de tal forma de arte; apesar de ser mais conhecido como o grande teórico da montagem cinematográfica, assunto sobre o qual discorreu exaustivamente, ao que interessa aqui foi também um grande entusiasta, pesquisador e teórico das relações de proximidade entre os processos e os procedimentos artísticos do cinema com os das artes em geral; Eisenstein teve também uma significativa participação política diante da revolução socialista soviética, inclusive com o seu cinema, mas a complexidade desta questão exige um aprofundamento que não caberá aqui.

No que diz respeito, agora, ao assunto principal deste artigo, Eisenstein escreveu que “o cinema como um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas” (EISENSTEIN, 2002: 174). Como já citado, uma leitura específica de sua obra teórica, para além da questão da montagem cinematográfica, possibilita a descoberta de uma reflexão profunda sobre as influências e a relação parental dos processos e procedimentos artísticos das artes em geral na composição da linguagem cinematográfica. E é justamente este aspecto particular de sua obra teórica que será tratado neste artigo. Como é possível observar em seu texto, “desenvolver um ou outro elemento do cinema é possível apenas através de um estudo completo dos fenômenos básicos do cinema. E a origem de cada um desses elementos reside em outras artes” (EISENSTEIN, 2002: 173).

Uma observação aparentemente insignificante mas muito sintomática neste sentido é a frequência e a naturalidade com que Eisenstein utiliza termos característicos de outras linguagens associados aos do cinema para compor o seu raciocínio, como *escrita*, *sintaxe* e *ortografia* cinematográficas (literatura), *tom*,

harmonia e *ritmo* visuais (música), formas *plásticas* (escultura e arquitetura), imagens *pictóricas* (pintura), além dos mais comuns como material *épico*, *lírico* (poesia) e *dramático* (teatro). Independentemente das possibilidades mais abrangentes da etimologia dos termos, Eisenstein recorre aos significados mais tradicionais de tais palavras justamente como método relacional e comparativo para desenvolver sua teoria sobre a relação intrínseca entre o cinema e as demais artes.

Mas como então se consolida a especificidade do cinema diante de sua relação intrínseca com os processos e os procedimentos das artes em geral? Em primeiro lugar, para que se possa compreender melhor o raciocínio de Eisenstein sobre este tema é importante nos aprofundarmos em sua noção de específico cinematográfico, assunto que será desenvolvido no tópico seguinte. Entretanto, um dado antecipador: na síntese - “[no cinema] pela primeira vez alcançamos uma arte genuinamente sintética, uma arte de síntese orgânica em sua própria essência, não um ‘concerto’ de artes coexistentes” (EISENSTEIN, 2002: 174). Para Eisenstein, portanto, o cinema, apesar de toda a influência e participação das ferramentas e características das outras artes, não é simplesmente a soma de seus elementos, mas, como ele próprio diz ao relacionar o princípio cinematográfico com o ideograma, uma combinação, “uma cópula” entre eles, que cria “um valor de outra dimensão, outro grau” - ou seja, uma combinação potencializadora que produz um novo conceito específico.

Para concluir esta introdução, apenas esclareço que, de fato, escrever sobre Eisenstein, seu cinema e sua teoria evitando relacioná-los com a sua ideologia e seu contexto políticos pode ser uma tarefa questionável, tamanha simbiose entre eles, entretanto há aqui o propósito não de desconsiderar a importância de tal relação, mas de concentrar o assunto apenas nos coeficientes artísticos de sua obra para evitar que sejam subjugados por questões políticas e ideológicas. Trata-se de uma opção metodológica possível: se extrairmos da teoria de Eisenstein todas as referências ao socialismo soviético e ao comunismo, ainda assim compreenderemos integralmente o seu pensamento sobre a arte¹.

¹ O próprio Eisenstein abordou esta questão no ensaio “Dramaturgia da forma do filme”: “Estas duas particulares sequências experimentais [do filme “Outubro”] foram muito combatidas pela maioria dos críticos. Porque foram entendidas como puramente políticas. Não tentaria negar que *esta forma é mais adequada à expressão de teses ideologicamente intencionais*, mas lamento que os críticos

A montagem intelectual como específico cinematográfico de Eisenstein

Como já antecipado acima, o específico cinematográfico para Eisenstein se encontra justamente na síntese produzida pela fusão entre os diferentes aspectos das demais artes, ou seja, não simplesmente no resultado da soma, mas na nova qualidade adquirida com tal combinação. E aí está exatamente o conceito de um dos assuntos mais explorados por ele, e pelo qual é mais reconhecido como teórico, o da montagem intelectual. Para Eisenstein, “a cinematografia [escrita do cinema] é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENSTEIN, 2002: 35). Mas Eisenstein não se refere à montagem como a simples junção ou ligação de fragmentos, e sim a colisão entre eles, já que, segundo a sua teoria, “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito” (EISENSTEIN, 2002: 42). Eis o motivo do termo composto *montagem intelectual*: “a simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo - psicológico” (EISENSTEIN, 2002: 38). Ou seja, para Eisenstein a montagem intelectual consiste em, através do choque ou do conflito entre duas imagens, criar uma terceira imagem não na tela, mas na cabeça - ou no plano intelectual - do espectador. Significa proporcionar ao espectador ideias abstratas e conceituais através da composição e do embate entre duas ou mais representações concretas e visuais, ainda que independentes entre si.

Em seu artigo intitulado “Fora de quadro” (chamado, em uma versão anterior, de “O princípio cinematográfico e o ideograma”), publicado pela primeira vez em 1930, Eisenstein extrai do que chama de “escrita figurativa do ideograma” a explicação para o seu conceito de montagem intelectual. Diz ele que, no ideograma,

Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível.

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”;
um cachorro + uma boca = “latir”;
uma boca + uma criança = “gritar”;
uma boca + um pássaro = “cantar”;
uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

Mas isto é - montagem!

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries *intelectuais*.

tenham desprezado completamente as potencialidades puramente fílmicas desta abordagem” (EISENSTEIN, 2002: 69).

Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do “cinema intelectual”.

De um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos (EISENSTEIN, 2002: 36).

E continua mais adiante:

Não é exatamente isto que nós do cinema fazemos com o tempo, assim como Sharaku² com a simultaneidade, quando causamos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de “um primeiro plano de mãos se fechando”, “planos médios de luta” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? Tornando um olho duas vezes maior do que a figura inteira de um homem?! Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado de um todo, mas sob *nosso* ponto de vista” (EISENSTEIN, 2002: 39).

Ainda com relação ao conceito de montagem intelectual de Eisenstein, há um outro termo utilizado por ele que não pode passar despercebido: *colisão*. A colisão cria um choque e, portanto, segundo ele próprio, um conflito. E como qualquer conflito é um elemento essencialmente potencializador, a montagem é também uma grande ferramenta potencializadora. Aqui é possível amarrar os fios deste tópico e voltar à questão da montagem intelectual como o específico cinematográfico de Eisenstein: sua concepção de cinema como síntese das demais artes está justamente ligada ao seu conceito de montagem intelectual, inclusive do ponto de vista potencializador:

Gostaríamos de encontrar neste processo duplo (o fragmento e suas relações) uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?). Porém, é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados.

(...)

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade (EISENSTEIN, 2002: 16).

Estabelecido, portanto, o critério de individuação do cinema para Eisenstein, sigamos para o aprofundamento, ainda com base em sua teoria, das especificidades de sua relação com as artes em geral.

² Toshusai Sharaku, pintor e gravurista japonês do final do século XVIII. Segundo Eisenstein, “Sharaku - criador das mais belas gravuras do século XVIII, e especialmente de uma galeria imortal de retratos de atores. O Daumier japonês” (EISENSTEIN, 2002: 38).

As artes em geral no específico cinematográfico de Eisenstein

Agora, para que se compreenda mais profundamente o lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Eisenstein, é necessária, antes, uma observação sobre dois importantes aspectos de sua concepção de arte: ao mesmo tempo em que, um, para ele, “a arte é sempre conflito” (EISENSTEIN, 2002: 50), estabelece também, dois, que as estruturas dos processos artísticos estão intimamente ligadas à estrutura natural de qualquer discurso emocional.

Sobre o primeiro aspecto, em seu ensaio intitulado “Dramaturgia da forma do filme”, partindo do conceito dinâmico das coisas, da filosofia de que tudo, inclusive o próprio estado de ser, é produto da “interação de dois opostos contraditórios” - fundamento este, aliás, definidor da montagem intelectual estabelecida por ele próprio -, Eisenstein expõe a sua ideia sobre a relação visceral entre arte e conflito:

Uma compreensão dinâmica das coisas é também básica, no mesmo grau, para uma correta compreensão da arte e de todas as formas artísticas. No campo da arte, este princípio dialético de dinâmica é incorporado no

CONFLITO

como o princípio fundamental para a existência de qualquer forma de arte.

(...)

Porque o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a *Natureza*. O limite da forma racional (o princípio da produção) é a *Indústria*. Na interseção de *Natureza* e *Indústria* está a *Arte*.

A lógica da forma orgânica *versus* a lógica da forma racional produz, em colisão,

a dialética da forma artística (EISENSTEIN, 2002: 50).

Está claro, portanto, que, para Eisenstein, todas as formas artísticas, em sua constituição, compartilham a mesma lógica básica e essencial: montagem, colisão entre o processo do pensamento criativo e o processo da execução da obra - relação produtora de conflito e, conseqüentemente, discurso artístico.

Em relação ao segundo aspecto - e ainda ligado ao primeiro -, no ensaio “Dickens, Griffith e Nós”, ao abordar a montagem como uma importante ferramenta de construção de discurso, Eisenstein discorre mais profundamente sobre a inerência entre a estrutura natural do discurso emocional com as estruturas dos processos artísticos em geral:

(...) o segredo da estrutura de montagem foi gradualmente revelado como um segredo da *estrutura do discurso emocional*. Porque o princípio de montagem, como toda a individualidade de sua formação, é a substância de *uma cópia exata do idioma de um excitado discurso emocional*.

(...)

Assim, chegamos à fonte básica desses princípios interiores, que já governam não apenas a formação da montagem, mas a formação interna das obras de arte - *as leis básicas do discurso da arte em geral, as leis gerais da forma*, que estão na base não apenas das obras de arte cinematográficas, mas de todos os tipos de arte em geral (EISENSTEIN, 2002: 215/217).

Portanto, para Eisenstein, “a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo do pensamento” (EISENSTEIN, 2002: 105), e como tal, a base de qualquer processo de construção artística. Ou seja, do ponto de vista dos processos e procedimentos conceituais, Eisenstein engloba as artes, generalizando-as.

Diante do contexto acima, agora é possível propor que, para Eisenstein, os processos e os procedimentos das artes em geral não diferem, em essência, dos do cinema. Ao contrário, compartilham. E a diferença básica entre as artes está não nas ferramentas conceituais e conceptivas, mas apenas nas características técnicas específicas de cada suporte, que proporcionam, aí sim, diferentes possibilidades operacionais. Com relação à execução da obra, sim, cada tipo de arte possui o seu conjunto de ferramentas técnicas particulares, mas o processo de concepção é um só, igual para todas. Justamente pelo fato de acreditar que qualquer discurso artístico é uma reprodução exata do discurso emocional natural e inerente ao ser humano é que se pode propor que, para Eisenstein, a concepção de uma ideia artística antecede qualquer raciocínio técnico e ferramental de realização, ainda que de maneira inconsciente. Ao artista primeiro vem o assunto, ainda que este seja a própria questão formal, e só depois a forma que possibilitará a sua execução.

No que diz respeito às questões técnicas e formais, aliás, Eisenstein sustenta que todas as artes são, de alguma maneira, tecnicamente limitadas, exceto o cinema. Em sua teoria, o cinema é justamente a ferramenta que, através da capacidade de utilizar e combinar os instrumentos das outras artes em uma só, sintetizando-os, acaba por superar as suas deficiências:

- O método da escultura - copiado da estrutura do corpo humano.
- O método da pintura - copiado das posições dos corpos e suas relações com a natureza.
- O método da literatura - copiado das inter-relações entre realidade e homem.

O métodos do teatro - copiado do comportamento e atividade do povo gerados por motivos interiores e exteriores.

O métodos da música - copiado das leis das harmonias internas de fenômenos apreendidos emocionalmente.

De um modo ou de outro, todas - da mais externa e lapidar, entretanto mais material e menos efêmera, à mais sutil e plástica, mas menos concreta e tragicamente efêmera -, com todos os meios à sua disposição, esforçam-se em direção a uma única meta.

Que é, através de suas estruturas e métodos - reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e os sentimentos do homem. Nenhuma das artes 'anteriores' foi capaz de atingir este objetivo totalmente.

Porque o limite de uma é - o corpo do homem.

O limite da outra - seus atos e comportamento.

O limite de uma terceira - a harmonia emocional indefinível que diz respeito a eles.

A total apreensão de todo o mundo interior do homem, da reprodução total do mundo exterior, não pode ser obtida por nenhuma delas.

Quando qualquer uma dessas artes se esforça para atingir esta meta, aventurando-se para fora de sua própria moldura, da própria base que mantém a arte, é inevitavelmente fragmentada (EISENSTEIN, 2002: 167).

E, continua:

As artes podem escapar dos grilhões das limitações burguesas apenas através de uma ideologia revolucionária e de temas revolucionários.

Quanto a seus meios expressivos, o escapar aqui reside em uma transição a um estágio mais aperfeiçoado de todas as suas potencialidades - ao cinema.

Porque apenas o cinema pode utilizar, como base estética de sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem. Não se trata apenas de material para a descrição da ação e do comportamento do homem pelo cinema, mas de uma estrutura de composição sobre a qual é distribuído um reflexo consciente e experimentado do mundo e da realidade (EISENSTEIN, 1939: 168).

Pois bem: qual é, então, o lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Eisenstein? Agora é possível propor, portanto, que, segundo a sua teoria, os processos e os procedimentos das artes em geral, assim como suas ferramentas técnicas, possuem uma posição estritamente instrumental na criação cinematográfica. Por isso a relação intrínseca estabelecida entre eles. O cinema potencializa os procedimentos das outras artes na medida em que depende deles para se constituir. Este é o lugar das outras artes no cinema, o de instrumento fundamental para a sua execução. Apesar de considerar que, no cinema, os processos das outras artes são elevados a um grau que fazem com que ele adquira uma nova qualidade, e, portanto, uma especificidade, ainda assim não descarta a importância e a presença essencial delas em sua criação: "(...) o cinema é um passo à frente de todos os campos relacionados, enquanto permanece um contemporâneo do teatro, pintura, escultura e música" (EISENSTEIN, 1939: 172). Ou seja, enquanto

as demais artes lhe servem como ferramentas construtivas, o cinema as serve como ferramenta agregadora e suplementar:

O cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou, em vão, na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante.

Para a escultura - o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutantes, rompendo, finalmente, séculos de imobilidade.

Para a pintura - o cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também a realização de uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadoras, misturadoras, de representações e composições, até então possível apenas na música.

A música sempre possuiu essa capacidade mas, com o advento do cinema, o fluxo melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta (na verdade, nossa prática da nova arte conhece poucos casos de uma fusão total de imagens visuais e auditivas).

Para a literatura - o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais.

E, finalmente, apenas no cinema são fundidos em uma unidade real todos os elementos isolados do espetáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente (EISENSTEIN, 2002: 165).

Portanto, para Eisenstein, a especificidade do cinema está justamente no fato de ser um grande conjugador de todos os aspectos das outras artes, enquanto as outras artes compreendem o seu instrumental. Ao mesmo tempo em que a concretização e a realização cinematográficas propriamente ditas só se tornaram possíveis a partir dos experimentos científicos e dos desenvolvimentos tecnológicos que culminaram no surgimento dos dispositivos específicos de captação e reprodução das imagens em movimento, como a câmera e o projetor, com relação aos processos e procedimentos artísticos, segundo Eisenstein, suas ferramentas conceituais já existiam, antes, nas demais artes.

Conclusão

Diante do assunto abordado neste artigo, ou seja, a relação que o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein estabeleceu entre as artes em geral e o cinema, é possível concluir que, para ele, a cinematografia [escrita do cinema] descende, de fato, menos das propriedades das invenções tecnológicas do final do século XIX do que dos aspectos das demais artes que o antecederam:

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e Shakespeare, lhes lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado em seu momento na história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia (EISENSTEIN, 2002: 203).

No desenvolvimento de sua teoria, Eisenstein também sustenta que, ainda que se alimente exclusivamente das demais artes, o cinema tem a sua especificidade na maneira de conjugá-las e operá-las em direção a um novo patamar, a um grau maior de potencialidade.

Vamos analisar desta vez um elemento teatral, o elemento mais teatral do teatro - o ator. O cinema não fez exigências que superam em refinamento tudo o que o ator precisa para sobreviver no palco?

Vejamos o trabalho no cinema, mesmo dos melhores atores, especialmente em seus primeiros passos nessa mídia. Não é verdade que o que parecia o auge da verdade e da fidelidade emocional no palco aparece gritante na tela como caretas epilépticas, ou o tipo mais inacreditável de atuação exagerada?

(...)

Como podemos ver, os índices são os mesmos, mas as exigências cresceram enormemente, e um enriquecimento retrospectivo de estágios anteriores de desenvolvimento, verificando-se ao mesmo tempo, é óbvio e inegável (EISENSTEIN, 2002: 173).

Entretanto, não se trata de superestimar o cinema em detrimento das demais formas de arte: Eisenstein em momento algum subestima os processos e os procedimentos delas e, ao contrário, são abundantes em sua teoria as referências e os elogios aos diversos aspectos processuais da poesia, da pintura, da música etc. Citando inclusive artistas e trabalhos de diversas outras áreas que não o cinema, como El Greco, James Joyce, Alexander Scriabin e vários outros, dedica-se exaustivamente em tratar os aspectos conceituais das outras artes como ferramentas indispensáveis para a produção da obra cinematográfica.

Um ator que não dominou todo o arsenal da arte teatral nunca será capaz de desenvolver plenamente suas potencialidades cinematográficas.

Apenas depois de dominar toda a cultura das artes gráficas pode um *camera-man* realizar a base da composição do plano.

E apenas tento como base toda a experiência da dramaturgia, epopeia e lirismo, pode um escritor criar uma obra acabada nesse fenômeno literário sem precedentes - a composição cinematográfica, que inclui em si mesma uma tal síntese de formas literárias, assim como o cinema como um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas (EISENSTEIN, 2002: 173/174).

É importante ressaltar também que, como artista e cineasta de vanguarda, Eisenstein tinha plena consciência da importância do estudo minucioso das estruturas das artes em geral para o desenvolvimento do cinema, assim como o

estudo do cinema para a compreensão dos métodos das artes em geral.

O inexaurível potencial da arte, que alcançou o seu mais alto nível de desenvolvimento na forma do cinema, é oferecido não apenas a mestres, artistas, profissionais. Tão inestimável quanto o que este desenvolvimento posterior da arte como um todo oferece aos que refletem sobre as leis gerais da criação artística - e aos que se esforçam teoricamente para compreender os fenômenos artísticos geralmente como um fenômeno social, com seus métodos originais e inimitáveis de refletir o mundo e a realidade.

Por causa disso, nosso cinema é uma fonte inexaurível para a definição das leis e condições gerais da arte como um dos reflexos mais característicos da atividade espiritual do homem.

Tendo à nossa disposição um palco tão perfeito de desenvolvimento de todas as artes, fundidas em uma - na cinematografia -, já podemos fazer infinitas deduções sobre ela, assim como sobre todo o sistema e método artístico, exaustivo para todas as artes, porém peculiar e individual para cada uma.

(...)

Finalmente, temos colocado em nossas mãos um meio de aprender as leis fundamentais da arte - leis que até agora eram como uma colcha de retalhos: um pouco da experiência da pintura, um pouco da prática do teatro, algo da teoria musical. Assim, *o método do cinema, quando totalmente compreendido, nos capacitará a revelar uma compreensão do método da arte em geral* (EISENSTEIN, 1939: 174).

Portanto, para finalizar, vale dizer que, tão importante quanto são os seus filmes para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, são também os seus ensaios para a história e a teoria do cinema; tão importante quanto o seu trabalho como cineasta é também o seu trabalho como teórico, para o cinema e para as artes em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EISENSTEIN, Sergei M.. *A Forma do Filme*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei M.. *O Sentido do Filme*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

Diego Melem Gozze

Bacharel em Cinema pela FAAP e pós-graduado lato sensu em Artes Visuais pelo SENAC/RJ, atualmente é mestrando do PPG IA/UNESP. Entre seus principais trabalhos estão a montagem dos longas-metragens “33” e “Atos dos Homens”, de Kiko Goifman, e o roteiro e a direção do curta-metragem “Um Ridículo em Amsterdã”. É também professor de roteiro, direção e montagem na Faculdade Melies de Tecnologia.

JORGE DE LIMA E ISMAEL NERY: DESENHOS E FOTOMONTAGENS

Priscila Sacchettin

Doutoranda IFCH-Unicamp – prisacchettin@gmail.com

RESUMO

Jorge de Lima publica, em 1943, no Rio de Janeiro, o álbum de fotomontagens *A Pintura em Pânico*, o primeiro do gênero no Brasil. Composto por quarenta e uma imagens, cada uma delas acompanhada por um dístico, o volume trazia a público o resultado da incursão do poeta pela técnica da fotomontagem, então novidade. Abrindo o conjunto, há um prefácio intitulado *Nota Liminar*, da autoria do também poeta Murilo Mendes. Nesta comunicação, pretendo apresentar pontos de contato entre a visualidade de *A Pintura em Pânico* e a obra do poeta e artista plástico Ismael Nery, cujos desenhos são referência para as imagens de Lima.

PALAVRAS-CHAVE

Jorge de Lima. Ismael Nery. Fotomontagem. Arte moderna. Arte brasileira.

ABSTRACT

Jorge de Lima publishes, in 1943, in Rio de Janeiro, the album of photomontages A Pintura em Pânico, the first of its kind in Brazil. Composed of forty-one images, each accompanied by a couplet, the volume brought to the public the result of the poet's incursion through the technique of photomontage. Opening the set, there is a preface, titled Nota Liminar, by the poet Murilo Mendes. In this communication, I intend to present points of contact between the visuality of A Pintura em Pânico and the work of the poet and artist Ismael Nery, whose drawings are reference for the images by Lima.

KEYWORDS

Jorge de Lima. Ismael Nery. Photomontage. Modern Art. Brazilian art.

Em 1943, no Rio de Janeiro, o poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953) publica *A Pintura em Pânico*, álbum de fotomontagens que trazia a público o resultado da incursão do poeta por essa técnica, então novidade. O álbum é composto por quarenta e uma imagens, cada uma delas acompanhada por um dístico. A não paginação do volume incita o leitor a percorrer a sequência de imagens das mais diferentes maneiras, sem compromisso com uma ordem linear. O conjunto de fotomontagens e dísticos é precedido por um prefácio, intitulado *Nota Liminar*, da autoria do também poeta Murilo Mendes (1901-1975), amigo próximo de Lima. Neste texto, gostaria de apresentar pontos de contato entre a visualidade de *A Pintura em Pânico* e a obra de Ismael Nery (1900-1934). Ainda que tenha falecido anos antes da publicação do álbum, é sensível a presença do pensamento e da obra plástica de Nery nas fotomontagens limianas.

Início com um breve histórico: em 1921, Ismael Nery retorna ao Rio de Janeiro, após ter vivido durante um ano na Europa¹. Ele consegue trabalho como desenhista na seção de Arquitetura e Topografia da Diretoria do Patrimônio Nacional, órgão ligado ao Ministério da Fazenda. Em seu novo emprego, Nery conhece o poeta Murilo Mendes, que a partir de então se tornaria um de seus amigos mais próximos e convicto defensor. A proximidade entre os dois poetas foi decisiva para o destino da obra de Nery, que estaria perdida, “não fosse a amizade raríssima e perfeita de Murilo Mendes, que lhe coletou centenas de desenhos e lhe guarda os quadros admiráveis, fazendo conhecida uma excepcional figura da inteligência brasileira e universal”². Em 1927, Nery viaja novamente à França, e ali encontra o surrealismo em pleno vigor.

“Ismael, muito sensível, como já assinalei, a todas as tendências modernas, interessou-se vivamente pela doutrina e pelo grupo, tendo procurado em Paris, além de outros, André Breton e Marcel Noll. (...) Teve que regressar [ao Brasil] em fins de 1927. Nesse mesmo ano fez conhecimento pessoal com Marc Chagall, a quem muito apreciava; e, segundo tudo indica, o russo retribuiu-lhe na mesma moeda, pois lhe dedicou várias gravuras e fotografias”³.

Não demorou para que Murilo apresentasse Jorge de Lima ao novo amigo recém chegado de Paris. Nessa época - do início dos anos 1920 até por volta de 1927 - Ismael Nery pintava prolificamente, sendo grande o número de telas produzidas. No início da década de 1930, porém, o contágio pela tuberculose⁴ muda os rumos de sua produção visual. Com o paulatino agravamento da doença, sua produção pictórica diminui sensivelmente, crescendo, em compensação, a obra em papel (desenhos e aquarelas).

Esse último período da produção de Nery, a meu ver, é o que com mais força se coloca como referência para Jorge de Lima (Figs. 1 e 2). Nos desenhos de Nery encontramos pontos de contato com *A Pintura em Pânico*, cuja realização começará poucos anos após a morte prematura do “poeta maldito”, ocorrida em 1934, quando ele contava 33 anos.

¹ “Em 1920-21, fez a primeira viagem à Europa, demorando-se na França e na Itália, onde – segundo seu próprio depoimento – estudou de preferência os mestres antigos da pintura”. MENDES, p. 80.

² LIMA, p.138. (Originalmente publicado em *A Ordem*, RJ, set.1935).

³ MENDES, p. 81.

⁴ “No fim desse mesmo ano (1930) declarou-se em Ismael a tuberculose pulmonar. Em 1931, internou-se no Sanatório de Correias, perto de Petrópolis, onde permaneceu mais ou menos dois anos”. Idem, *ibidem*.



Fig. 1: Ismael NERY. *A caixa de Ismael Nery*, s.d. Nanquim sobre papel, 22 x 28 cm.

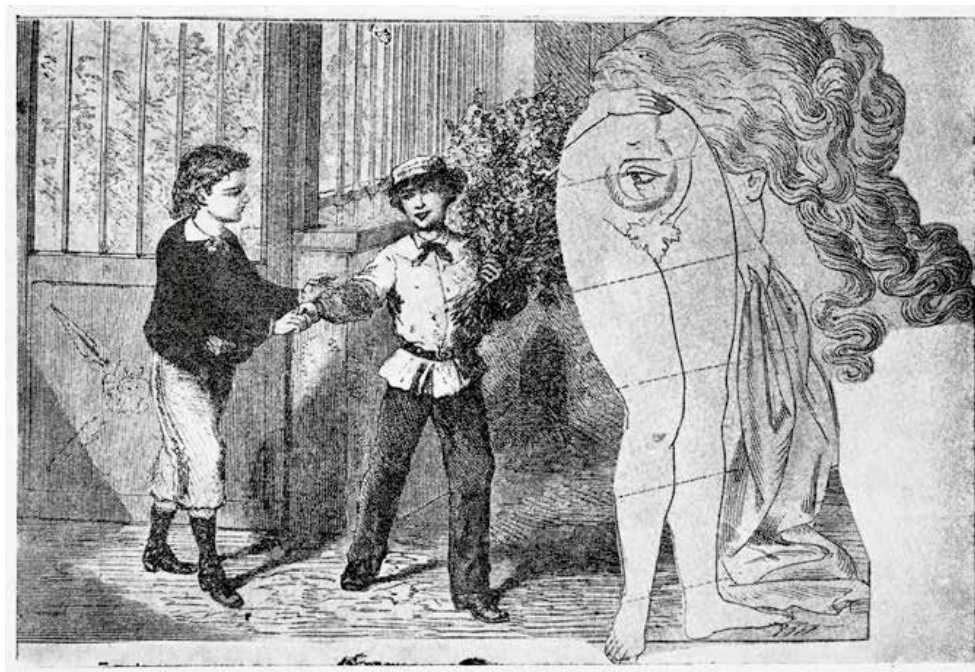


Fig. 2: Jorge de LIMA. "Caim e Abel". In *A Pintura em Pânico*, Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

Até onde se sabe, a fotomontagem e a colagem não foram praticadas por Ismael Nery. É curioso notar, no entanto, que o princípio da montagem comparece em seus desenhos, e até mesmo os estrutura em muitos casos. Eles reúnem elementos díspares, sobrepondo ou justapondo, de maneira incongruente, seres e

objetos semanticamente distantes. Tome-se o exemplo de *A caixa de Ismael Nery* (Fig. 1): a caixa a que o título se refere é, num primeiro momento da interpretação, essa que vemos contendo um trombone, trazendo grafados o nome do poeta e a palavra “Rio”. Mas “caixa” pode também ser metáfora do próprio desenho, a folha de papel na qual o artista vai depositando os seres e os objetos que cria a partir de seus traços. Os elementos figurativos são inseridos aos pares, sempre perpassados pelo inusitado: a mulher nua e o homem de cabeça minúscula, os dois fragmentos de corpo fundidos, o trombone dentro da caixa, o navio com asas, o número 50 sobreposto ao sol, a ossada na relva. Mesmo se tratando de um desenho, a definição de colagem que Max Ernst oferece poderia valer para essa imagem:

“Poder-se-ia definir a colagem como um composto alquímico de dois ou vários elementos heterogêneos, resultando de sua aproximação inesperada, devida, seja a uma vontade dirigida (...) para a confusão sistemática e o desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), seja ao acaso ou a uma vontade favorizando o acaso”⁵.

Jorge de Lima encontra em Ismael Nery, que também era poeta, a figura do homem de letras capaz de expressar-se com igual desenvoltura nas artes visuais (assim como Henri Michaux e Max Ernst, também estes de importância fundamental em *A Pintura em Pânico*). “Pintor e poeta, [Nery] só podia ser um dos fartamente dotados pelos dons gratuitos do Espírito”⁶, afirma Lima a respeito do amigo. A poesia limiana tem como uma de suas principais características a exploração do recurso que Ezra Pound chamou de fanopeia⁷, a construção de imagens por meio da palavra. A complexificação das imagens poéticas, metáforas e alegorias foi um processo constante ao longo da obra de Lima⁸. A amizade com Nery, podemos supor, sugeriu-lhe meios antes inexplorados de dar vazão a sua criatividade imagética.

A observação de Aracy Amaral sobre os desenhos de Nery vale igualmente para *A Pintura em Pânico*: “A intriga é envolvente na medida em que somos levados a tentar decifrar o código proposto”⁹. Ambos os poetas – Lima e Nery – souberam

⁵ ERNST, p. 262.

⁶ LIMA, p.138.

⁷ A fanopeia consiste na projeção de um objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual, conduzindo o leitor às imagens compostas ou propostas pelas palavras. Nos poemas de Jorge de Lima, por exemplo, o literário aproxima-se das artes plásticas e a visualidade ganha destaque, pois trata-se de uma poesia que pretende “dar a ver”.

⁸ Sobre a questão da imagem na lírica final de Jorge de Lima, cf. ANDRADE, *O engenheiro noturno*.

⁹ AMARAL, p.14.

construir um repertório de imagens que captam a atenção do observador a partir do enigma que guardam, fazendo da interpretação um desafio. Esse mesmo aspecto já fora notado por Antonio Bento, em texto crítico sobre Nery:

“é evidente que o período derradeiro de sua obra introduziu na arte brasileira uma nova sintaxe visual. Era uma outra linguagem, que vinha fazer apelo ao mistério, ao mundo do maravilhoso, do acaso, do irracional, do insólito, do imprevisto, inseparáveis da atmosfera do surrealismo”¹⁰.

Essa “nova sintaxe visual” foi largamente incorporada por Lima. Um certo surrealismo, refratado pela personalidade artística de Nery, incidiu sobre a criação do alagoano, e a partir de então não cessou de fazer-se sentir, tanto na obra literária quanto na plástica. O essencialismo, sistema filosófico que Ismael Nery desenvolveu, propunha a abstração do tempo e do espaço como condição para o conhecimento da vida e da humanidade. O intuito da doutrina essencialista era oferecer um método que auxiliasse o homem a distinguir o supérfluo do essencial, frente aos fatos que se quisesse compreender.

“De maneira geral, o método da abstração do espaço e do tempo pode ser compreendido como uma tentativa de vencer as limitações do homem. (...) Isolado diante de um determinado fato, um homem só pode obter uma verdade relativa a respeito dele, variando de acordo com suas capacidades naturais psicológicas e morais. Sendo impossível para o homem alcançar o que seria a verdade absoluta desse fato, ele precisa tomar consciência das condições acidentais, portanto evitáveis, que o distanciam dessa verdade, visando atingir a máxima verdade relativa possível. Entra em cena então a noção de “posição justa”, que é o que o homem deve buscar tanto em relação a si mesmo quanto ao fenômeno exterior que procura julgar, seja no plano físico ou moral. Tal posição só pode ser obtida pela abstração do excesso ou falta de distância espacial em relação a determinado fenômeno, assim como por uma compreensão desse fenômeno em todo o seu passado e da previsão de seu estado futuro, portanto abstraindo-se a condição em que se apresenta no instante específico presente”¹¹.

As ideias essencialistas têm presença sensível nos desenhos de Nery. Neles, o artista busca abolir o tempo, ambientando as cenas numa temporalidade indefinida. Tenta também desafiar uma concepção tradicional de espaço, ao

¹⁰ BENTO, p.178.

¹¹ VIRAIVA, p.138.

construir uma espacialidade impossível, pela sobreposição de planos e de perspectivas (Fig. 3). Senir Lourenço Fernandes observa que

“na obra de Ismael Nery, talvez por consequência da representação cubista de multiplicação e desdobramento de planos, bem como da supressão da continuidade cronológica, a abstração de tempo linear é componente necessário para a decodificação de sua mensagem. A concomitância de imagens originadas em momentos diversos é intencionalmente constante na sua concepção figurativa”¹².



Fig. 3: Ismael NERY. *História de Ismael Nery*, s.d. Nanquim sobre papel, 28 x 18 cm, col. Rodolpho Ortenblad Filho, S.P.

A anulação das coordenadas espaço-temporais, buscada por Nery, traduz-se, nas fotomontagens limianas, na sobreposição de camadas de tempo e espaço indefinidos, pressupondo uma interpretação particular das teses essencialistas. A

¹² FERNADES, p.149.

fotomontagem *Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas* (Fig. 4), por exemplo, é a quarta do álbum *A Pintura em Pânico*. Ela sugere indeterminação dos acontecimentos, acaso, pela indefinição do sujeito do verbo que inicia a frase. Não se sabe de onde ou porquê surgiram tais forças, nem quem ou o quê foi responsável por esse surgimento. O título remete também a um universo de caráter agonístico, cuja fundação resultaria da luta entre as duas forças mencionadas, e cuja construção seria resultado desse embate.

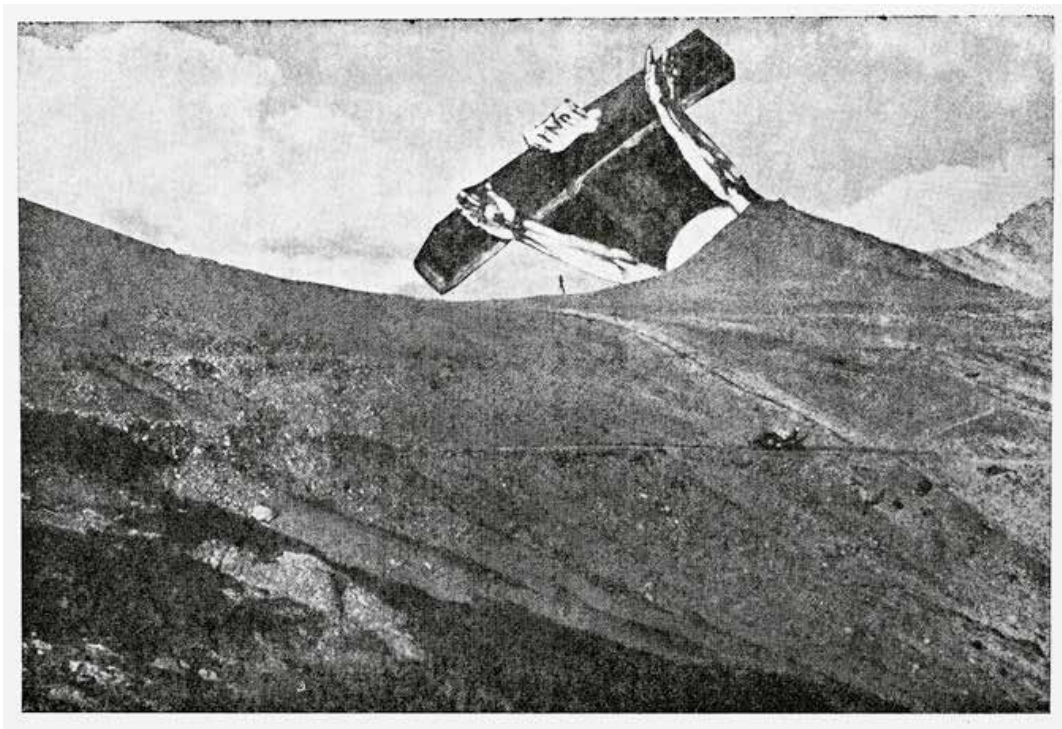


Fig. 4: Jorge de LIMA. “Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas”. In *A Pintura em Pânico*, 1943.

Excetuando o fragmento de crucificação que misteriosamente aparece por detrás de um monte, o restante da paisagem é composto apenas pelos elementos terra e ar. A aridez e o vazio apontam para um mundo em estágio inicial ou ainda, ao mesmo tempo, para um mundo em estado terminal, em que quase tudo foi aniquilado. A montanha terrosa que cobre o Cristo crucificado ganha um aspecto plano, converte-se em mortalha, em sudário gigantesco.

A figura do Cristo ocupa um lugar de destaque na poesia de Jorge de Lima. O envolvimento com os textos bíblicos e o interesse pela doutrina cristã ganham força na obra do poeta a partir de meados dos anos 1930, coincidindo, portanto, com o período de composição das colagens e fotomontagens que irão compor *A Pintura*

em *Pânico*. “Restaurar a poesia em Cristo” é a declaração de intenção de *Tempo e Eternidade*, livro de poemas escrito em parceria com Murilo Mendes, publicado em 1935 (portanto apenas um ano após a morte de Nery). O livro é testemunho da redescoberta da fé católica por parte de Jorge de Lima e lança o tom metafísico e religioso que o poeta empregará na busca da interioridade e universalidade que caracterizam sua lírica final. Doravante, o trabalho da linguagem no fazer poético limiano vai explorar seu conteúdo mágico-religioso. Esta proposta se desenvolve em *A Túnica Inconsútil*, de 1938 (contemporâneo, portanto, da elaboração das colagens e fotomontagens), em que Jorge de Lima afirma a figura do poeta inspirado enquanto médium de Deus: “os seus versos se aproximam da linguagem bíblica e pode-se ver a mistura do tom paradisíaco ao drama apocalíptico, sentido por causa Queda”¹³. O entrelaçamento, em Jorge de Lima, de surrealismo e cristianismo deve-se em boa medida à amizade do poeta alagoano com Nery. A dedicatória de *Tempo e Eternidade* – “À memória de Ismael Nery” – atesta essa relação.

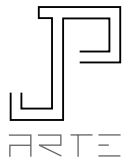
REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. “Ismael Nery: uma personalidade intensa”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo: MAC-USP, 1984.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BENTO, Antonio. “O pintor maldito”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*, op.cit.
- ERNST, Max. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970, p. 262.
- FERNANDES, Senir Lourenço. “Ismael Nery: a narrativa do essencial”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*, op.cit.
- LIMA, Jorge de. “A mística e a poesia”. In: *Ismael Nery 50 anos depois*, op.cit.
- MENDES, Murilo. “Recordação de Ismael Nery VII”. In *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: FAAP, 2000.
- VIRAVA, Thiago Gil. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. 2012. Dissertação de Mestrado. ECA-USP. São Paulo.

Priscila Sacchettin

Doutoranda em história da arte na Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp). Graduação (2004) e mestrado (2008) em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

¹³ CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. “Orfismo e Cristianismo na lírica final de Jorge de Lima”. *Revista Recorte*, n. 1, v. 7, 2010, p. 2.



Durante 2016, colunista do site Correio IMS (Instituto Moreira Salles), com a seção *Cartas na Pintura*. Entre 2010 e 2012, assistente de curadoria de artes visuais no IMS. Redatora da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural entre 2007 e 2011.

RELAÇÃO ENTRE DANÇA E CIBERCULTURA: UM ESTUDO DO ESTADO ATUAL

José da Silva Romero

Instituto de Artes - UNESP - zeromero77@gmail.com

Ítalo Rodrigues Faria

Instituto de Artes – UNESP - artescoreograficas@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar parte de um estudo de “Estado Atual” realizado a partir de uma revisão bibliográfica eletrônica junto às bases de dados de Instituições de Ensino Superior (IES), Congressos de Dança e bancos de dados digitais. Esse estudo em andamento, valendo-se de procedimentos próprios, tem como propósito encontrar textos científicos que verticalizem as reflexões a respeito da relação entre dança e cibercultura e o corpo na dança tecnológica com a intenção de mapear a produção atual acerca desses assuntos. Os resultados aqui apresentados integram uma pesquisa de doutorado em curso no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes (PPG Artes) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), sob a orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Kathya M. Ayres de Godoy.

PALAVRAS-CHAVE

Dança. Estado Atual. Cibercultura. Corpo

ABSTRACT

This article aims to present part of a survey named “Current State”, based on an electronic bibliographic review, together with the databases of Universities, Higher Education Institutions, Dance Congresses and digital databases. This research, using its own procedures, aims to find scientific texts that could provide theoretical support for the reflections on the relationship between dance and cyberculture and the body in the technological dance, intending to map the current production on these subjects. The results presented here are part of a doctorate research in progress at the Graduate Program of the Art Institute (PPG Arts) of the Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), under the guidance of Prof^{ra}. Dr^a. Kathya M. Ayres de Godoy.

KEYWORDS

Dance. Current State. Cyberculture. Body.

1. Apresentação

O ambiente digital agrega tecnologia e atributos estéticos para o mundo das artes, nesse lugar de integração entre arte e as mais avançadas tecnologias da informação e comunicação¹, a relação entre dança e cibercultura² traça variados rumos e dita mudanças significativas no modo pensar o corpo na dança tecnológica³. Nesse contexto, a pesquisa de doutorado em curso traça como hipótese a existência de um corpo pós-humano na relação que se estabelece entre dança e cibercultura e tem como objetivo aprofundar a reflexão acerca do corpo na dança tecnológica questionando: como se constitui a relação entre dança e cibercultura? Quais pensamentos de corpo emergem da dança tecnológica?

Com foco no momento vigente, esse artigo tem como objetivo apresentar parte de um dos capítulos da referida tese, no qual, a partir de procedimentos próprios, realizamos uma longa exploração em arquivos digitais de textos científicos, que chamamos de estudo do Estado Atual da relação entre dança e cibercultura, a fim de construir um arcabouço teórico e de conhecimento.

O Estado Atual é um dos caminhos possíveis para mapear o conhecimento acumulado a respeito de algum assunto. Este procedimento de pesquisa contribui na formação do campo teórico de uma área de conhecimento, expondo lacunas e apontando alternativas metodológicas, e ainda, apresenta uma visão ampliada acerca de determinado tema, pois permite perceber a evolução das pesquisas, suas principais características e foco.

Tem, portanto, semelhança com as pesquisas denominadas “estado da arte⁴” ou

¹ Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) refere-se a uma sociedade caracterizada Segundo Lévy (2001 e 2003) cibercultura engloba o conjunto de técnicas materiais e intelectuais, de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ambiente digital de comunicação.

³ Aqui, o entendimento de dança mediada pela tecnologia digital, ou simplesmente dança tecnológica, refere-se à convicção de que nesse encontro florescem novos pressupostos de linguagem para a dança. Tal entendimento está alinhado com Santana (2006), que reitera: “... essas tecnologias de outrora também interferem na configuração do corpo, não sendo isto também uma especificidade da Cultura Digital. entretanto, mais uma vez, esta alteração e implicação com o corpo diferirá quando em interação com as novas mídias, porque estas trazem novos pressupostos e, conseqüentemente, novas configurações. (p.103).

⁴ Para Ferreira (2002), “as pesquisas do tipo estado da arte focam sua análise na problematização e metodologia, sua finalidade central é o mapeamento, principalmente servindo ao pesquisador como uma referência para a investigação que se pretende realizar”. (p.264).

“estado do conhecimento” (FERREIRA, 2002), “síntese integrativa” (ANDRÉ, 2002), “pesquisas que estudam pesquisas” (SLONGO, 2004), que são estudos que trazem em comum o desafio de mapear e discutir a produção acadêmica em diversos campos.

Esses estudos de mapeamento do estado de conhecimento de uma determinada área acadêmica, em diferentes épocas e lugares, buscam identificar e analisar tendências temáticas e metodológicas e principais resultados, tomando como material de análise estudos específicos, traduzidos em artigos, publicações diversas e especialmente, em dissertações e teses acadêmicas. (MELO, 2006: p.62).

2. Desenvolvimento do Estado Atual

O primeiro passo para encaminhar o Estado Atual da relação entre dança e cibercultura⁵ foi determinar os repositórios digitais de textos científicos que seriam explorados e elencar palavras-chave e palavras-chave correlatas que pudessem abarcar a abrangência do assunto e os temas principais da pesquisa.

Iniciamos pela *internet* as buscas por teses, dissertações e artigos no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICIT) - Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); Periódicos Capes; anais dos congressos de dança da Associação Nacional de Pesquisadores de Dança-ANDA e Encontro Nacional de Grupos de Pesquisas de Dança - EngrupeDANÇA e nos repositórios das Universidades Federais⁶ com bacharelado e ou licenciatura em dança, pois oferecerem um volume significativo de textos com rigor científico e tutelado por conceituadas IES.

O aperfeiçoamento das buscas, uma vez que os *sites* possuem apresentações

⁵ Resumindo, a cibercultura poderia ser definida descritivamente como o conjunto de fenômenos de costumes que nasce à volta das novíssimas tecnologias de comunicação, da chamada informática de comunicação. Os portais, sites e homepages, os chats, blogs e listas de discussão, as câmeras ao vivo e on-line que se espalham pelo mundo afora, o cinema, o rádio, a música e a televisão via internet, o comércio eletrônico, as competições, os videogames e as correntes de todo o tipo: isso e muito mais que está por vir exemplificam não apenas um novo tempo na comunicação. A cibercultura constitui, também, uma formação histórica cujo veículo tecnológico é a informática, sobretudo a de comunicação, e o motor é e será, ainda por muito tempo, o capitalismo. O computador pessoal, não por acaso, é seu epicentro, visto ter se convertido em aparato que, mais e mais, não apenas coordena e agencia as atividades, mas faz a ligação do sujeito com nossa civilização planetária. (RÜDIGER, 2008: p. 27).

⁶ A pesquisa das Universidades Federais com curso de dança foi realizada no *site* do MEC. Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/emec/nova>.

distintas quanto a localização dos seus conteúdos, se deu a partir do reconhecimento das características das ferramentas de busca de cada *site* e portal digital explorado, quando instigados a funcionar com estímulo das palavras-chave e palavras-chave Correlata.

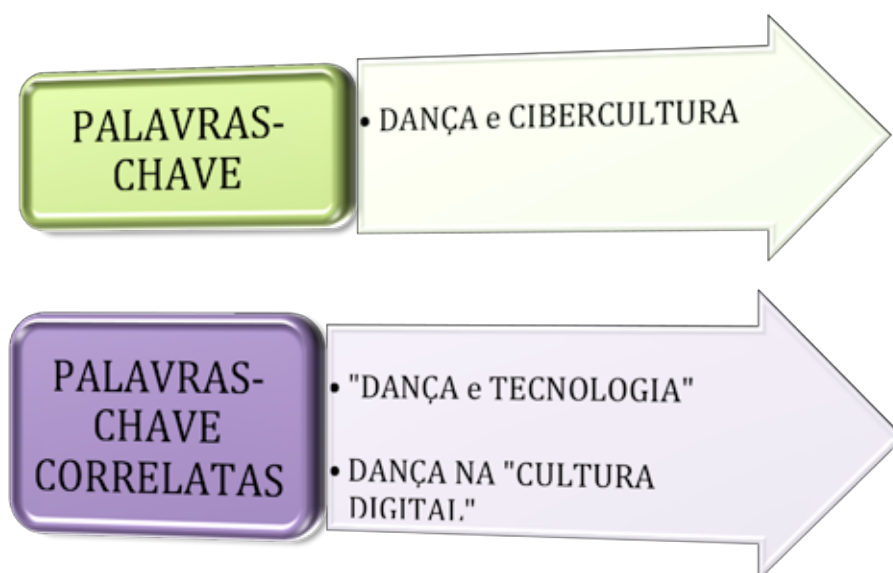


Fig. 1 – Palavras-Chave e Palavras-Chave Correlatas

A utilização das palavras-chave e palavras-chave correlatas se fez necessário para uniformizar as buscas, ampliar o campo de exploração e garantir o acesso a um maior número de publicações. Nesse processo, surgiram dificuldades intrínsecas as buscas realizadas na *internet*, como um grande espectro de assuntos e uma grande quantidade de textos após as buscas, fato que se explica pela facilidade de interação, cruzamento e volumoso armazenamento de dados. Nesses casos refinamos a busca utilizando os filtros disponibilizados pelo próprio site. Também foi possível verificar a singularidade das busca de cada *site* e portal explorado. Todavia, as diferenças nas ferramentas de busca não resultaram em dilemas para a pesquisa, visto que, todas foram realizadas com procedimentos e critérios pré-definidos.

Primeiramente selecionamos publicações acadêmicas e textos que possuíssem como assunto central a relação entre dança e cibercultura em suas variadas abordagens. Nesse sentido, separamos os textos que: 1 - abordam conceitos e teorias distintas e ou complementares como: dança telemática, estética digital, corpo pós-humano e cultura digital, entre outros. 2. Tenham sido produzidos a partir dos anos

1990, uma vez, que acontece nesse momento histórico, a efetivação da cibercultura⁷ como um fenômeno mundial. 3. Sejam produzidos nas Universidades Federais com Graduação ou Pós-Graduação em Dança. Optei pesquisar essas IES⁸, visto que, são instituições com tradição em pesquisas científicas, distribuídas em todo o território nacional, o que oferece um panorama nacional acerca do assunto. Outras IES, públicas ou privadas, foram exploradas quando seus nomes estavam relacionados nos textos selecionados nas buscas realizadas no Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICIT) - Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), GOOGLE Acadêmico⁹, periódicos CAPES e nos anais de congressos de dança. Nesse contexto, importantes IES como: UNESPAR, UNESP, USP, UNICAMP, PUC/SP e PUC/RS foram integradas a exploração. 4. Estejam publicados em periódicos científicos¹⁰ eletrônicos ou impressos, indexados *Qualis* nas áreas de Artes/Música ligados as IES exploradas. Buscamos textos em periódicos indexados, pois são publicações com base de dados, com corpo editorial definido, revisores especializados, critérios de publicação e que podem ser recuperadas com facilidade. Nos portais de Periódicos Científicos das IES, usamos como ferramenta de busca o Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER), que é um software desenvolvido para a construção e gestão de uma publicação periódica eletrônica.

Com relação aos critérios de busca, cabe ainda as seguintes colocações: 1. Foram determinados a *priori*, pois entendemos que uma pesquisa na *internet* oferece um grande volume de dados, informações e assuntos, justificando as delimitações prévias. 2. Adotamos critérios de busca similares em todos os *sites* e portais explorados a fim de igualar os resultados e ter a possibilidade de repetir os mesmos procedimentos

⁷ Cabe lembrar que o conceito de cibercultura para o teórico André Lemos (2011) é anterior e remonta aos anos de 1960, entretanto, há um consenso de que as mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais provocadas pela cibercultura no contexto mundial se concretiza com a difusão em larga escala da internet no início do século XXI.

⁸ Instituições de Ensino Superior.

⁹ A pesquisa realizada no Google Acadêmico teve um caráter complementar a aquela realizada nos portais de periódicos e repositórios de teses e dissertações da IES, IBICIT/BDTD e anais de congressos de dança, posto que, a característica desse portal é realizar buscas em muitos lugares e cruzar muitas informações da rede digital e portanto, para essa pesquisa, o Google acadêmicos, quando acionado, apesar de grande valia para complementar a exploração, apresentou como resultado muitos textos já encontrados nos outros locais de explorados.

¹⁰ Periódico é um tipo de publicação seriada que se apresenta sob forma de revista, boletim, jornais, etc. editadas em fascículos com designação numérica e/ou cronológica, em intervalos pré-fixados (periodicidade), por tempo indeterminado, com a colaboração de diversas pessoas, tratando de assuntos diversos, dentro de uma política editorial definida. Disponível em <http://www.ibict.br/informacao>. Acessado em 24/out/2016.

quando necessário. 3. Visto que os bancos de dados estão em constante expansão e renovação, o que torna improvável atingir ¹¹ totalidade, nos concentramos nos resultados produzidos pelas explorações com as palavras-chave e palavras-chave correlatas. 5. No processo de triagem, parte dos textos foram descartados após a leitura do resumo e a constatação de incoerência com a pesquisa, os demais, foram reservados para posterior leitura.

3. Documentos Selecionados

Para realizar a seleção dos textos, iniciamos a leitura pelo título, palavras-chave e resumo, a fim de apreender seus temas, objetivos, problemáticas, metodologias e conclusões. Nesse momento uma parte foi devidamente arquivada para uma posterior leitura minuciosa e outra foi descartada por não apresentar coerência com a pesquisa.

Entre teses e dissertações¹² foram analisados 239 textos¹³ e selecionados 27. Quanto aos artigos, foram verificados 216 e selecionados 63.

A partir de então, nos debruçamos sobre os 90 textos selecionados com o objetivo de encontrar os que abordam o corpo na dança tecnológica. Empreendemos a leitura dos resumos, sumários e introduções dos textos. Assim reconhecemos aqueles que ao iluminar questões, conceitos e teorias acerca da dança, corpo e cibercultura, apontam trilhas possíveis para refletir o corpo na dança tecnológica.

Para o entendimento de como foi a escolha final dos textos apresento dois exemplos que iluminam esse momento. O primeiro ilustra a possibilidade para se refletir a relação entre dança e cibercultura, mas embora de grande valia, não se encaixa no foco da pesquisa.

¹¹ Lévy (2003), assevera a impossibilidade de se atingir a totalidade na cibercultura e afirma: “a rede digital é universal sem totalidade diante da impossível tarefa de fixar o significado humano de uma galáxia técnica em transformação contínua. As implicações culturais e sociais digital se aprofundam e se diferenciam a cada nova interface” (p. 114).

¹² Das seguintes IES: UFAL, UFBA, UFC, UFPB, UFPE, UFRN, UFS, UFG, UFMG, UFU, UFV, UFRJ, UNESP, UNICAMP, USP, PUC/SP, UFPEL, UFRGS, UFSM, UNESPAR, PUC/RS e UTP.

¹³ Foram selecionados textos que dialogam com a pesquisa e tratam da relação entre dança e cibercultura nas suas mais variadas formas: videodança, dança telemática, dança na *internet*, corpo, dança e tecnologia, entre outros. Em contrapartida, os textos desprezados tratavam de hodiernos assuntos como modalidades de dança, tecnologia e educação, dança e cinema, cibercultura e economia, entre outros.

Primeiro exemplo: texto não selecionado					
IES	Periódico	TÍTULO	Principais assunto	AUTOR	ANO
UFBA	MAPA D2 (V2, N.1 2015) (Eletrônica)	Corpo, Imagem, Meio: Uma Proposta Colaborativa em Ambiente Imersivo.	Conceito da imagem na cultura digital; imersão; interação.	Andreia Machado Oliveira	2015

O texto aborda a imagem na cultura digital e o corpo em ambientes imersivo e interativo. Após a leitura do resumo e introdução, como restavam dúvidas, realizamos a leitura completa e percebemos que nesse estudo o corpo é meio para tratar de questões significativas da cultura digital como: interioridade, exterioridade e intermediação, mas não é objeto específico de reflexão, sendo assim, não contempla o interesse dessa fase de desenvolvimento da pesquisa.

Já o segundo exemplo, elenca um texto selecionado devido os subsídios conceituais que oferecem para as reflexões pretendidas a respeito do corpo na dança tecnológica.

Segundo exemplo: texto selecionado					
IES	TEXTO (Tese - Dissertação)	TÍTULO	Principais assunto do texto	AUTOR	ANO
USP	Tese	Caleidoscópio digital: Contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea	Performance, corpo e tecnologia nas artes cênicas	Marcelo Denny de Toledo Leite	2011

O autor traça um panorama a respeito das várias possibilidades da tecnologia na performance, no teatro e na dança. “É claro que as artes cênicas, em especial a performance e a dança, vão investigar de forma ostensiva essas relações do corpo com a tecnologia.” (LEITE, 2011: p.128). Faz, ainda, uma reflexão acerca da tecnologia com a imagem e tempo dando especial atenção para a tecnologia, corpo e dança. Sendo assim, se aproxima de um dos objetivos da pesquisa que é refletir o

corpo na dança tecnológica

As tecnologias fazem parte da história da humanidade, e não se quer negá-las, mas se acha necessário que o entusiasmo diante de todos esses avanços seja crítico, capaz de compreender as contradições presentes no desenvolvimento das tecnologias. Deve-se não tê-las como imprescindíveis para o ato de dança, mas sim como possibilidade de ampliar algumas relações que estabelecemos com o mundo enquanto dançamos (IDEM: p. 169).

Momento atual

Após a triagem acima descrita, chegamos a um total de 28 textos selecionados, divididos em 3 teses 7 dissertações e 18 artigos. Nesse momento Iniciamos a leitura completa para identificar o recorte teórico que cada autor propõe para o corpo na dança tecnológica.

Percebemos até esse momento a incidência de um volume considerável de textos que abordam esse assunto com base no conceito do corpo pós-humano, versando que o homem busca por meio de drogas sintéticas, anabolizantes, extensões, próteses, acoplamentos e interferências mecânicas e digitais ampliar as capacidades inatas do corpo, potencializando a performance humana, manifestando o pós-humano em um corpo *ciborgue* (HARAWAY 2000).

Outros olhares apontam para um corpo virtualizado na dança como resultado de um movimento contemporâneo que abrange parte das realizações artísticas. “A ciber-arte vai encarnar o imaginário da civilização do virtual. A arte eletrônica contemporânea toca o cerne da civilização do virtual: a desmaterialização do mundo pelas tecnologias do virtual, a interatividade e possibilidades hipertextuais” (LEMOS, 1997, p. 23). E Finalmente, um grupo de textos que abordam o corpo na dança tecnológica com base nos estudos da teoria geral dos signos e semiótica de Santaella (2003) e no conceito de corpomídia, cunhado por Greiner e Katz (2005).

Apontamentos finais

No que diz respeito a revisão bibliográfica eletrônica aplicada nesse estudo de Estado Atual, alguns dos caminhos escolhidos se mostraram eficientes. São eles: 1 - definir palavras-chave e palavras-chave correlatas para explorar os repositórios de

textos científico. Com isso conseguimos uniformizar as buscas no ambiente digital, que é um espaço fluído, que se altera com extrema rapidez e facilidade; 2 - concentrar parte das explorações nos repositórios de textos científicos da IES, visto que, possuem uma tutela institucional e publicações com rigor científico; 3 - delimitar o espaço temporal a ser pesquisado, dada a abrangência que as pesquisas pela *internet* abarcam. Nesse aspecto, cabe ressaltar que muitos estudos a respeito do tema foram desenvolvidos a partir de 2010, o que indica a atualidade do assunto; 4 - dar atenção aos resumos e palavras-chave, pois são elementos que condensam a intenção do autor e por possuírem tamanho reduzido facilitam a triagem dos textos.

Esse artigo tem a intenção de compartilhar parte de uma pesquisa de doutorado em andamento e nele destacamos a revisão de bibliografia eletrônica que nomeamos de estudo do Estado Atual da relação entre dança e a cibercultura. Acreditamos que com esse estudo contribuímos com as discussões a respeito das metodologias nas pesquisas em Artes e com a construção da massa crítica a respeito da dança nos contornos da cibercultura. Futuramente, outros resultados serão compartilhados em novos artigos, capítulos de livros e outras formas de divulgação de textos científicos.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Marli Elisa Dalmaso Afonso. (Org.). *Formação de professores no Brasil (1990-1998)*. Brasília: MEC/INEP/COMPED, 2002. (Série Estado do Conhecimento).
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas Estado da Arte. *Revista Educação & Sociedade*, Campinas, n. 79, p. 257-272, 2002.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LEITE, Marcelo Denny de Toledo. *"Caleidoscópio Digital" Contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea*. São Paulo, 2011. 204fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- LEMOS, André. Sobre cyborgs, cartografia e cidades: algumas reflexões sobre a teoria ator rede e cibercultura. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 42, p. 75-87, 2011.
- _____. Arte eletrônica e cibercultura. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.1, n.6, p. 21-31, 1997.
- LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2001.

MELO, Marisol Vieira. *Três décadas de pesquisa em Educação Matemática: um estudo histórico a partir de teses e dissertações*. Campinas, 2006. 188f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

OLIVEIRA, Andrea Machado. Corpo, Imagem, Meio – Uma Proposta Colaborativa em Meio Imersivo. Revista Eletrônica *MAPA D2*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 62-73, 2015.

RÜDIGER, Francisco. *Cibercultura e Pós Humanismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Culturas e artes do pós humano. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: Edufba, 2006

SLONGO, Iône Inês Pinsson. *A produção acadêmica em Ensino de Biologia*. Florianópolis, 2004. 238f. Tese (Doutorado em Biologia). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

José da Silva Romero

Doutorando em Arte no Instituto de Artes-UNESP, Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduado em Direito - PUC/SP. Integra o grupo de pesquisa: “Dança: Estética e Educação” do Instituto de Artes-UNESP. Professor efetivo de sociologia da rede estadual de ensino de São Paulo, integra o núcleo artístico Arremesso. Pesquisa a relação entre dança e cibercultura, vídeo, fotografia e performance.

Ítalo Rodrigues Faria é doutorando e Mestre em Artes e Educação pela UNESP/IA, Bacharel e Licenciado em Dança; Pós-Graduação especialização em Teatro; Bailarino, Coreógrafo, Cenógrafo. Integrante do Grupo de Pesquisa: Dança: Estética e Educação (GPDEE) do Instituto de Artes-UNESP. Coordenador e Professor dos cursos de Licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA).

O PONTO DE VISTA CONTEMPORÂNEO DE SEBASTIÃO SALGADO EM RELAÇÃO DE DIÁLOGO COM O ROMANTISMO

Virgilio Neves
UNESP - IA - vineves@uol.com.br

RESUMO

Grande parte das fotografias de Sebastião Salgado produzidas no período de 1984 e 1996 são um registro claro dos efeitos das revoluções industriais sobre os indivíduos. Os enquadramentos potentes colocam o ser humano numa estética questionada por muitos, mas que parecem sugerir um certo impulso romântico quando suas figuras e paisagens imprimem no olhar algo que vai além do mero registro objetivo dos fatos. E isto se percebe também nos valores estruturais das fotografias. Ao buscarmos possíveis conexões formais destes trabalhos com algumas pinturas românticas do século XIX detectamos inúmeras equivalências. Nosso objetivo é fundamentar estas relações e tentar investigar se não teríamos nestes trabalhos de Sebastião Salgado, temas e estruturas de características românticas, na mesma intensidade de uma tela de Goya, Turner e Constable, por exemplo.

PALAVRAS-CHAVE: Sebastião Salgado. Fotografia. Pinturas românticas. Intertextualidade.

ABSTRACT

Most of the Sebastião Salgado's photographs produced between 1984 and 1996 clearly show us the effects of industrial revolutions on society. Powerful frameworks place the human being into an aesthetic questioned by many, but on the other hand they suggest a kind of romantic atmosphere when we see figures and landscapes beyond an objective point of view of the facts. We can also detect it by observing how formal aspects of photographs are constructed. When we looked for some possible formal connections between these works and some romantic paintings of the 19th century, we detected countless equivalences. Our purpose here is to build these relations, in order to investigate if can we have in Sebastião Salgado works some thematic and structural romantic impulses with the same strength of Goya's, Turner's or Constable's paintings, for example.

KEYWORDS: *Sebastião Salgado. Photography. Romantic paintings. Intertextuality.*

Introdução

Sebastião Salgado é um fotógrafo brasileiro extremamente reconhecido no mundo. Mineiro, de Aymorés, nasceu em 1944 e formou-se em Economia, mas logo rendeu-se à fotografia depois de uma viagem à África. Este foi o início de uma longa jornada de trabalhos ao redor do mundo, mas foi o livro *Trabalhadores* (1996) que, definitivamente, o projetou. Tendo como foco os efeitos das revoluções industriais sobre o nosso século, Salgado parece ter criado com esta obra um ponto de contato do Contemporâneo com o Romantismo. Nos aspectos formais, os enquadramentos, a dramaticidade do preto e branco, os contrastes, os ritmos de composição, os movimentos, as linhas e a própria temática, nos trazem indícios disso. Mesmo que

Salgado não tenha consciência deste impulso, não há como não perceber nas fotos um mergulho para dentro de si mesmo. Sobre essa percepção, *Walter Benjamin* (1892-1940) comenta:

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente, as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. (BENJAMIN, 1994:109).

No entanto, ao invés de se refugiar apenas no campo do idealizado, o fotógrafo nos apresentou o campo minado das novas condições sociais, optando por uma vertente que os românticos se negaram a seguir e da qual o Realismo se apropriou logo em seguida. Mesmo assim, a subjetividade do fotógrafo fica exposta em seus registros documentais, trazendo um olhar carregado de escapismo, extremamente sensível e com inúmeras leituras possíveis. Boa parte das fotos do livro *Trabalhadores* contém estas nuances, principalmente quando comparamos com os valores de composição e o universo temático das pinturas românticas. Focado neste encontro, decidimos avançar nesta análise.

1. Quatro pintores, um fotógrafo.

Apesar de muitos autores classificarem *Francisco José de Goya* (1746-1828) um pintor neoclássico, a expressividade e a maneira de estruturar suas pinturas podem ser consideradas uma espécie de introdução ao Romantismo. Adotando uma linguagem cheia de idealismo e sensibilidade, Goya alcançou o clímax da expressão romântica com a obra *3 de maio de 1808* (1814). Nela, o pintor retratou muito mais do que um simples fragmento da História Espanhola quando da ocupação francesa por tropas napoleônicas; ele nos levou a um questionamento sobre as relações de poder e a uma possível reflexão individual sobre a natureza humana. [Fig.1]. *Wendy Beckett* (1930) argumenta que:

Goya condena não os franceses, mas nossa crueldade coletiva. É a humanidade quem segura os fuzis, mas a humanidade mais desprovida de consciência. Também as vítimas são o homem comum, a massa comprimida dos pobres que não tem defensor. Goya consegue nos fazer sentir que somos tanto os executores quanto os executados, como se o duplo potencial que todos temos para o bem e para o mal ganhasse vida diante dos nossos olhos. (BECKETT, 1997:250).



Figura 1: 3 de maio de 1808, Francisco de Goya, 1814, 266 x 345 cm, Museu do Prado. Espanha.
Fonte: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c?searchid=e1ad69f6-9d60-4f25-69d7-030bfe0fc76b>> Acesso: 21 maio. 2017

Nesta pintura, os soldados aparecem como figuras sem rosto, enfileirados numa composição que torna visível a força destrutiva da guerra. Uma colina envolta pela noite e pelo silêncio tem ao fundo o Palácio Real, apresentado sem qualquer evidência de grandeza e requinte. Um pequeno fecho de luz ilumina um pedaço de terra que serve de anteparo para o fuzilamento. Os gestos e expressões dos personagens espanhóis trazem o drama de quem implora pela vida segundos antes da morte. Tudo indica que o homem de joelhos e de braços abertos será o próximo alvo da chacina. O corpo em forma de "x" e a camisa branca que, em breve, será manchada de vermelho, acentuam esta percepção. Atrás dele, outras figuras expressam o desespero pela iminência da morte em diversos gestos; uns cobrem os olhos, outros fecham as mãos em sinal de oração. A composição da obra também dialoga com o tempo da ação. Os mortos em primeiro plano, empilhados no chão, anunciam o desfecho dos acontecimentos para os outros personagens. Uma relação de causa e efeito se estabelece num movimento circundante entre dominantes e dominados: enquanto as armas se voltam para as vítimas, uma poça de sangue aponta para os soldados. Assim se constrói uma reflexão sobre a fragilidade

humana diante do poder em ambos os lados. Em *Serra Pelada* (PA), Sebastião Salgado capta uma relação equivalente. [Fig.2].



Figura 2: Serra Pelada, Pará, Brasil, Sebastião Salgado, 1986.

Fonte: < <http://tecnicoemineraçao.com.br/wp-content/uploads/2014/05/sebastiao-salgado-serra-pelada-5.jpg> > Acesso: 21 maio. 2017

Com o mesmo tom de denúncia, o fotógrafo nos devolve ao tema das relações entre dominantes e dominados. Vemos o exato momento em que um soldado aponta uma arma para um garimpeiro. Mas este reage, desafiando o soldado com um olhar. Assim temos o mesmo movimento cíclico que percebemos na pintura de Goya. A dramaticidade também traz à tona um momento de extrema tensão e expectativa. O centro é o ponto de maior tensão, apesar de podermos constatar que no periférico, diversas expressões e gestos nos revelam uma intensa dinâmica de sensações. Na temática, nem Goya nem Salgado se perdem na subjetividade típica do Romantismo, pois o tom de denúncia é quase explícito. Mas por outro lado, a composição formal é extremamente poética, harmônica e sensível, apesar do forte realismo das cenas. Nos dois casos, o registro dos fatos nos remete a paisagens distantes de qualquer civilização; são territórios isolados, sem nenhuma testemunha por perto, ocorridos no decorrer do dia e da noite. Os personagens são vítimas de um poder que está muito além daquele espaço. E não há um fragmento

sequer nestes dois trabalhos que não estabeleça uma forte relação com o tempo. Tanto Salgado quanto Goya nos tornam testemunhas oculares de tragédias que estão prestes a acontecer.

Observando as obras de *John Constable* (1776-1837), outro pintor romântico, podemos perceber o quanto procurava ser extremamente realista em suas composições de natureza. Mas por trás delas, uma tentativa de resgate de sensações que tinham se perdido com a Revolução Industrial estava a todo vapor. "A intensidade do lirismo não estava clara para ele mesmo: o pintor acreditava ser o mais consumado dos realistas." (BECKETT, 1997:269).

Na obra *Carroça de Feno* (1821), por exemplo, a natureza tem prioridade sobre o homem e isto nos é revelado pelas suas cores e dimensões. Paz, silêncio, harmonia e vida se mesclam e nos dão a unidade para a contemplação de algo que é extremamente real. Mas é uma imagem construída de forma idealizada em um período em que grandes avanços tecnológicos excluía aos poucos esse cenário da existência humana. [Fig.3].



Figura 3: A Carroça de Feno, John Constable, 1821, 130 x 185 cm, National Gallery, Londres
Fonte: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>>
Acesso: 21 maio.2017

As relações entre as figuras são tranquilas: uma carroça atravessa um rio dirigida por dois homens, um cão os observa e o movimento de seu corpo aponta para um dos homens que parece interagir com ele. Uma mulher ao fundo, próxima à casa, curva-se sobre a água retratando sua rotina num ambiente rural. Nas cores, em meio à diversidade de tons, Constable usa o branco para reforçar a luz que vem de um céu nebuloso e do cinza para dar peso às nuvens que anunciam chuva. Assim, o fundo contrapõe-se ao primeiro plano repleto de tranquilidade e monotonia. Não há nada de especial no assunto abordado, mas por trás da obra e da paisagem encontra-se um comentário nostálgico e sutil sobre perdas. A natureza não mais pertence ao homem mas o contém e isso fica claro nas dimensões dele em relação à ela. O protagonismo da natureza imprime-se na intensidade das linhas e dos valores cromáticos que emanam dos elementos naturais. A casa também parece mimetizar-se às árvores e só mesmo um olhar mais apurado poderia identificar os personagens e suas ações no espaço pictórico. Em outras palavras, Constable procurou tornar visível aquilo que até aquele momento não havia sido percebido. Para ele, exaltar a natureza era como reintegrar-se a ela, reconquistando aquilo que a Revolução Industrial havia tirado: a possibilidade de vê-la. "A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças." (ARGAN, 1992:19).

Uma foto realizada por Sebastião Salgado numa região de confrontos da *Croácia*, em 1994 nos propõe reflexões semelhantes. [Fig.4]. Por meio dela, ele tornou evidente e visível o que a guerra procurou ocultar: seus efeitos devastadores sobre a natureza e as pessoas. O aspecto pitoresco da obra de Constable ganha nesta foto uma outra dimensão. A natureza deixa de ser o lugar onde gostaríamos de estar e transforma-se num cenário sombrio e angustiante. Salgado nos fala do muito que se perdeu. E nos propõe uma reflexão. Mesmo assim, os valores românticos estão presentes e é possível percebê-los até mesmo neste contraponto. A foto em preto e branco não contém tantos contrastes quanto os outros trabalhos de Salgado. Ao contrário, sua força encontra-se na palidez do céu e na aridez do solo. A vegetação é substituída pelas linhas fortemente marcadas dos galhos e das ruínas de uma casa. E o abraço entre as figuras é bastante revelador pois elas contemplam em sua pequenez estas perdas. Suas faces, apesar de ocultas, devem

conter expressões de tristeza e indignação. É este olhar subjetivo que nos transporta para a devastação e para os horrores da guerra imprimindo em nós, espectadores, os mesmos sentimentos das figuras da foto. E mais: os personagens da foto encontram-se aprisionados numa estrutura geométrica composta pelo abraço entre eles e pela geometria da ruína que está diante deles, como se ambos se contemplassem mutuamente.



Figura 4: Zona de Guerra, Krajina, Croácia, Sebastião Salgado, 1994.

Fonte: Disponível em <http://users.softlab.ntua.gr/~dania/must/art/salgado/photos/g1_7.jpg>.

Acesso: 20 maio. 2017

A ruína é também uma metáfora sobre o tempo e sobre os homens, algo inexorável que nos transporta para uma espécie de silêncio. Ela provoca no espectador uma reflexão sobre a guerra e uma atitude emotiva com certo saudosismo pelo passado. E nos fala da emoção do próprio fotógrafo quando optou por este enquadramento e composição. Em muitas obras de Constable vemos crianças inseridas nas paisagens e isso tem um cunho nostálgico, como se ele nos quisesse devolver para um período ingênuo e puro de nossas vidas. Salgado parece usar as crianças com o mesmo intuito, tecendo um comentário sobre o passado e o próprio presente que lhes foi tirado.

Ampliando nosso campo de análise, chegamos agora a mais uma possível conexão, desta vez com o pintor *William Turner* (1775-1851). Apesar de ter iniciado sua carreira com aquarelas de temas pitorescos, a parte mais importante da obra de Turner está nas pinturas à óleo realizadas após algumas viagens à Itália e, sobretudo, à Veneza. O uso eufórico das cores e da luz são as principais características que o conectam ao Romantismo. Suas obras, na grande maioria paisagens marinhas, traçam duas possíveis leituras: uma objetiva, caracterizada pelo domínio de uma realidade que nos revela a força descomunal da natureza sobre o homem, e uma subjetiva, provocada pelo tom abstracionista que elas imprimem no olhar do espectador a ponto de quase iludi-lo na percepção das formas. A obra *O Combatente Téméraire* (1838), um dos quadros mais populares de Turner, nos mostra um navio de guerra sendo rebocado por um barco à vapor no Tâmis. [Fig.5].



Figura 5: O Combatente Téméraire, William Turner, 1838, 89 x121 cm, National Gallery, Londres
Fonte: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>> Acesso: 21 maio.2017

A metáfora contida na pintura é bastante reveladora do momento histórico: a figura fantasmagórica do navio à vela, acentuada pelos brancos e dourados, rende-se à imagem sombria do rebocador, representante dos novos tempos à vapor. O pôr do sol, acentuado pelas cores quentes e pelas pinceladas intensas, nos entregam não apenas o final de um dia, mas o final de uma era. Esta metáfora contém a principal faceta romântica da obra. Seu ponto de maior tensão, que interrompe a serenidade do crepúsculo sobre as águas do rio, está na fumaça que sai pela pequena chaminé do rebocador. Ela não só gera um ruído na composição, como nos descreve o movimento das duas embarcações. Estruturalmente, a pintura é dividida em dois segmentos: o esquerdo, onde está a embarcação e o direito onde o sol se põe. Este paralelismo formal é o que alicerça a metáfora e torna a narrativa visual mais clara .

Uma outra fotografia de Sebastião Salgado nos coloca diante de um estaleiro de Bangladesh, porto usado para o desmantelamento de navios. [Fig.6]. Um número bastante considerável de embarcações faz sua última escala e uma multidão de trabalhadores converte suas ferragens em matéria-prima para futuros utensílios do cotidiano, como facas, garfos, fechaduras e outros artigos.



Figura 6: Chittagong, Bangladesh, Sebastião Salgado, 1989.

Fonte: < http://innerman.pe.kr/?mid=photo&document_srl=9413&page=3>

Acesso: 21 maio.2017

Nesses estaleiros trabalham cerca de 7 mil pessoas e essa atividade acaba sendo uma verdadeira fonte de sobrevivência para a população. A metáfora construída com a imagem é bastante similar a da obra de Turner: ambas abordam o processo de substituição do velho pelo novo. Com a habilidade de um romântico, Salgado registra a enorme desproporção entre o homem e o objeto e nos apresenta a imagem fantasmagórica de uma embarcação corroída pela ação humana como registro da decadência de uma era. Coincidentemente, até a configuração espacial da fotografia parece ser a mesma da pintura. Nos dois trabalhos, a figura principal ocupa o lado esquerdo enquanto no lado direito, a intensidade de um vazio parece dar o contrapeso. Na fotografia, as minúsculas pessoas enfileiradas na escada do navio têm o mesmo papel do rebocador da pintura de Turner, como ícones desta transformação. E o preto e branco da fotografia tem um efeito dramático equivalente aos valores cromáticos da tela.

Para analisar uma terceira relação vamos lembrar a Alemanha da década de 1770, quando *Johann Wolfgang von Goethe* (1749-1832), poeta alemão que deu as bases do pensamento romântico na Literatura, atribuiu à arte o papel de simular o poder criativo da natureza. *Caspar David-Friedrich* (1774 -1840) seguiu à risca este preceito ao pintar poderosas paisagens contendo seres humanos frágeis, submissos e contemplativos que pareciam refletir sobre a existência. É aí que se configuram suas principais características românticas.

Na obra *A Árvore Solitária* (1822), vemos esta força ser expressa de maneira calma e serena e construída em três planos horizontais básicos. [Fig.7]. O primeiro plano contém o solo onde a árvore está plantada; o segundo revela o campo; o terceiro plano, as montanhas e o céu. Estes três planos horizontais contrapõem-se ao eixo vertical construído pela árvore, exatamente no centro da pintura e nos leva à presença de um pastor, quase imperceptível, apoiado nela diante de inúmeras ovelhas. Apesar da aparente serenidade da foto, a força da natureza se expressa pelas linhas sinuosas das montanhas, dos tons acinzentados e volumosos das nuvens e das diferentes gamas de cor utilizadas para definir a vegetação. Mas nada se compara ao impacto que a árvore exerce nessa representação. Ela corta o céu em direção ao solo, onde o pastor quase se mimetiza à este mesmo eixo. O pequeno lago serve de base e reforça ainda mais, através de sua horizontalidade, a verticalidade imponente da árvore. Vemos aí uma provável

referência ao tempo: a idade da árvore secular é comparada à existência efêmera do pastor e de todos nós.



Figura 7: A Árvore Solitária, Caspar David-Friedrich, 1822, 55 x 71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim

Fonte: < <http://www.smb->

[digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=3&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=168&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=171](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=3&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=168&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=171)> Acesso: 21 maio.2107

A foto de Sebastião Salgado que pode conter algumas relações intertextuais com esta pintura foi realizada na periferia da cidade de Tokar, próximo ao Mar Vermelho. [Fig.8]. Essa região era provavelmente a mais próspera do Sudão devido à cultura do algodão. Mas com ação do deserto a produção foi se perdendo e o povo que dependia dela partiu para outras regiões em busca de alternativas de sobrevivência. Se observarmos atentamente a foto poderemos perceber que ela se constrói em três planos horizontais diferentes, como na pintura de Friedrich. Em primeiro plano, vemos a areia do deserto. Em segundo, as figuras sustentadas por suas sombras. As montanhas e o céu compõe o terceiro plano. Já o plano vertical se constrói através da massa composta pelos arbustos e numa escala menor, pelos dois personagens. O arbusto surge numa região inóspita e árida, como um milagre

brotando da areia. A ação do vento mostra-se intensa e veloz. As linhas sinuosas dos galhos e as roupas dos caminhantes demonstram isto. As sombras que se projetam para o lado esquerdo servem de suporte para os elementos da composição; se não fosse por elas, teríamos a nítida sensação de que personagens e arbustos estariam flutuando no ar.



Figura 8: Sudão, Sebastião Salgado, 1985

Fonte: <<http://www.mynewsdesk.com/se/varldskulturmuseerna/images/sudan-1985-c-sebastiao-salgado-340119>> Acesso em: 21 mai.2017

O tema da fragilidade humana diante da natureza é retomado. O ser humano torna-se insignificante e isso nos é revelado pelo tamanho dos personagens no campo visual e pelo esforço deles ao tentar caminhar no sentido contrário ao do vento. O fotógrafo capta esta vulnerabilidade de forma proposital como se quisesse, com isso, nos forçar a uma reflexão.

3- Uma proposta metodológica

As relações de intertextualidade entre as fotos de Salgado e as pinturas românticas abordam questões profundas do ver e do sentir. A preocupação de quem produz uma pintura ou uma fotografia, por exemplo, não está apenas no impulso pessoal do artista em se exprimir, mas também no de criar um diálogo com o

espectador. Já o espectador procura deixar-se levar pela obra para que ela o leve ao seu sentido. Nesse jogo de relações, é exatamente no meio que se constrói uma força capaz de proporcionar o encontro dos dois lados, e assim, construir o diálogo. Um estudioso que tenta interpretar essas relações deve estar atento a este mesmo intervalo. Além de ter que compôr referenciais históricos e pessoais para cada uma das partes e de ter que buscar os processos específicos de composição formal da obra, deve também munir-se de um ferramental de análise que possa elaborar aquilo que as intermedia.

A preocupação do estudioso é com "como a imagem mostra o que mostra", buscando instrumental metodológico para explicar e compreender como ela significa o que significa pelos modos de sua estruturação textual. (OLIVEIRA, 2001: 4-7).

Por mais que tenhamos detectado intuitivamente algumas possíveis evidências de relações intertextuais entre as fotografias de Sebastião Salgado e as pinturas românticas, torna-se necessário um aprofundamento teórico maior para que elas tragam algumas confirmações deste olhar comparativo. Isto implica em um mergulho em uma metodologia que possa se adequar ao estudo de um conjunto de obras num processo de desconstrução de seus significados para, em seguida, reconstruir as possíveis relações de intertextualidade contidas nelas.

O método de interpretação de uma obra de arte trazido por Erwin Panofsky (1892-1968), que contempla aspectos pré-iconográficos, iconográficos e iconológicos, torna-se bastante apropriado para este fim, já que contém ferramentas importantes e eficazes de decodificação de imagens tanto do ponto de vista formal quanto conceitual. Portanto, na próxima etapa de desenvolvimento deste projeto, pretendemos nos aprofundar nesta análise para que, através dela, possamos chegar a algumas constatações e possíveis respostas.

4. Considerações finais

Estamos acostumados a conviver com inúmeras fotos jornalísticas no nosso cotidiano e muitas delas cumprem o seu papel de ilustrar uma matéria nos diversos jornais ao redor do planeta. A era digital popularizou ainda mais este acesso. Mas o que Sebastião Salgado procurou nos mostrar com as fotos aqui apresentadas vai

além disto. O que vemos? Sua visão pessoal? Seu conhecimento técnico? Seus artifícios na fotografia? Seu olhar sensível? Seu profundo contato com a natureza e a natureza humana? Sua aproximação com a história dos oprimidos? Sua visão crítica sobre a realidade? Podemos nos arriscar a responder estas perguntas mas nunca desconsiderando que as respostas dependem do conjunto de forças subjetivas que impulsionaram o fotógrafo e que estão contidas em suas próprias declarações. Em uma delas, Sebastião Salgado ressalta:

Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Porque dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando. (SALGADO, 2013:49).

Este depoimento parece confirmar a postura sensível e poética do fotógrafo. Elas resumem o estado de espírito do autor no momento da concepção e seleção desse olhar como se a lente da subjetividade fosse além da sua objetiva. Mais do que o assunto, o que importa é o universo para o qual Salgado deixou-se levar enquanto fotografava. É o mundo interior questionando o mundo exterior, só que com um profundo desejo de idealizá-lo e de torná-lo mais belo. No entanto, lembramos que "Dizer que uma coisa é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define". (ARGAN, 1992:17).

Em Salgado, o belo não se esconde, porque suas fotos vem carregadas de uma visão extremamente subjetiva que nos impõe seu juízo sobre elas. Ele quer nos apresentar algo que provavelmente não vemos e que ele gostaria que víssemos, com um certo romantismo nesta carência das coisas.

A dramaticidade do preto e branco, os enquadramentos potentes, os volumes, a dinâmica dos gestos, as tensões das linhas, as proporções entre a natureza e os seres, os ritmos visuais e esta incontestável fuga do real para um mundo idealizado das formas são algumas evidências que apontam para possíveis características românticas do fotógrafo na contemporaneidade.

Arnold Hauser (1892-1978) nos diz que:

O romântico, por outro lado, desconhecia vínculos externos, era incapaz de comprometer-se e sentia-se exposto, indefeso, a uma realidade esmagadoramente poderosa: daí o seu desdém pela realidade e seu simultâneo endeusamento da mesma. Ou a violava ou rendia-se-lhe cegamente e sem resistência, mas nunca se sentia em pé de igualdade com ela. (HAUSER, 2003:673).

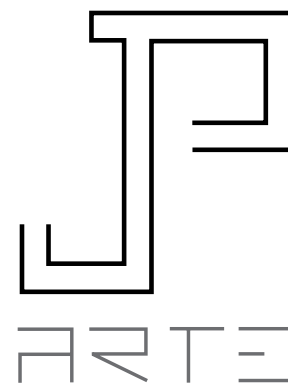
Essa ambiguidade entre o desdém e o endeusamento da realidade talvez seja o grande diferencial da obra de Sebastião Salgado. Seus temas são extremamente reais e nos apresentam questões importantes do mundo contemporâneo. Mas ao nos mostrar uma realidade nua e crua, nos propõe um escapismo para o mundo das formas onde a realidade ganha uma dimensão estética de características primordialmente românticas. Afinal, não foi dessa maneira que Goya nos fez refletir sobre um fuzilamento? Não é dessa premissa que parte Constable para construir a relação entre o homem e a natureza? Não foi assim que Turner nos apresentou o final de uma era?

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*; BOTTMANN, Denise et al(trad). 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BECKETT, Wendy. *História da Pintura*; VILELA, Mário (trad). São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*; CABRAL, Álvaro(trad). 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: Uma Arqueologia da Era Industrial*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. *Sebastião Salgado: Da minha Terra à Terra* SIMÕES, Julia da Rosa (trad). São Paulo: Ed. Paralela, 2014.

Virgilio Neves

Graduou-se pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 1984 e concluiu pós-graduação *latu sensu* em História da Arte pela FAAP em 2010. Em 2017 entrou para o mestrado na UNESP/IA na área de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Como artista visual, participou de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e foi um dos artistas convidados para a mostra *Intimate Space* de Georgia Creimer na Áustria.



**MESA 16
FEMININO**

Elaine Regina dos Santos
UNESP

MULHER ARTISTA: REGISTROS
CLÁSSICOS DA PRÁTICA
ARTÍSTICA E DOCÊNCIA

Janaina Fontes Leite
UNESP

DA FICÇÃO À CONFISSÃO –
NOTAS SOBRE O TEATRO DE
ANGÉLICA LIDDELL

Cristina Susigan
UPM

AS MULHERES DE JOHANNES
VERMEER E SUA RELEITURA NA
ARTE CONTEMPORÂNEA

Marilyn Clara Nunes
UNESP

A PRODUÇÃO FEMINISTA NOS
ESPETÁCULOS DE CÂMARA DO
ODIN TEATRET

Valéria Eugênia Garcia
UNAERP

PRESENCAS E AUSÊNCIAS: PESQUISAS
SOBRE ARTES NO FEMININO

MULHER ARTISTA

Registros Clássicos da Prática Artística e Docência

Elaine Regina dos Santos

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes. Instituto de Artes. UNESP.

RESUMO

Notadamente é reduzido o número de autores que se interessam pela investigação da atuação de mulheres artistas, talvez para evitar a polêmica posição entre fato histórico e a chamada “vitimização” feminista, como se, pensar, pesquisar e escrever sobre gênero constitua um risco de marginalidade no espaço acadêmico e científico, onde se quer ser reconhecido e para onde é dirigida a pesquisa. Neste artigo apresentamos os primeiros registros sobre mulheres artistas realizados por autores do sexo masculino, como os clássicos italianos Plínio, “O Velho” (23 d.C. – 79 d.C.), Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Giorgio Vasari (1511-1574), como uma valorização da atividade artística independente de gênero, salientando a importância do aspecto político e humano de seres que compartilharam saberes e trabalharam na direção de enriquecimento e disseminação de cultura.

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres artistas; Plínio, O Velho; Giovanni Boccaccio, Giorgio Vasari.

ABSTRACT OU RESUMEN

Notedly, the number of authors interested in research of the space and artistic production of women is reduced, perhaps to avoid the controversial position between historical fact and the so-called feminist "victimization", as if thinking, researching and writing about gender constitutes a risk of marginality in the academic and scientific space, where one wants to be recognized and to where the research is directed. In this article we present the first records on female artists performed by male authors, such as the Italian classics Plínio, "O Velho" (23 AD - 79 AD), Giovanni Boccaccio (1313-1375) and Giorgio Vasari (1511-1574), as an valorization of the artistic activity independent of gender, highlighting the importance of the political and human aspect of beings who shared knowledge and worked towards the enrichment and dissemination of culture.

KEYWORDS

Women artists; Pliny, The Elder; Giovanni Boccaccio; Giorgio Vasari.

Historicamente o papel das mulheres na sociedade ocidental depara-se com sérios problemas de submissão e controle a que foram submetidas. “Foram raras, ao longo de muito tempo, as mulheres que se destacaram em atividades profissionais fora do campo doméstico” (SANTOS, 2011, p. 35) resultando com isto, falta de registros da produção feminina, inclusive no campo artístico, uma vez que grande parte do que foi realizado, raramente se tem apontamento. Quando é mencionado um nome de mulher referente a alguma obra, por vezes é “uma suspeita”, ou seja,

problemas com o reconhecimento dos trabalhos femininos, já que muitos deles foram inclusive atribuídos a autores masculinos.

Há que se destacar que os registros históricos, por um longo período, foram obtidos a partir do viés masculino, os quais não tinham interesse em dar tal ênfase, uma vez que ameaçava o status quo. A historiadora de arte Linda Nochlin, em 1971, proferiu a polêmica pergunta: “Why are there no great women artists?” Em sua opinião, a reduzida produção artística feminina não se justifica pela inexistência de mulheres artistas talentosas, “ou por não serem dignas de grandeza”, mas é que foi um fato histórico. As mulheres não foram estimuladas à aprendizagem ou à prática das artes, ao contrário, foram submetidas e controladas ao longo da história pela dominante estrutura social masculina, e suas funções eram essencialmente domésticas. (SANTOS, 2011).

A falha... não se encontra em nossas estrelas, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou em nossos espaços vazios, mas sim em nossas instituições e em nossa educação – compreenda-se educação incluindo tudo o que nos acontece a partir do momento em que chegamos a este mundo de símbolos significativos, signos e sinais. (NOCHLING, 1988, pp. 5-6).

Ainda que nos últimos tempos muitas mulheres artistas se tornem acadêmicas, foi raro na história o registro de sua atuação tanto no campo artístico como acadêmico. A famosa pintura de Zoffany dos fundadores da Royal Academy (Fig. 1) ilustra bem a história da representação das mulheres na arte britânica. A entidade tinha 34 membros fundadores, do qual faziam parte as artistas Mary Moser (1744-1819) e Angelica Kauffman (1741-1807), que aparecem apenas representadas em dois retratos pintados, pendurados na parede. (VICKERY, 2016).



Fig. 1 - Johan Joseph Zoffany (Frankfurt 1733-Londres 1810)
The Academicians of the Royal Academy - 1771-72 - Óleo sobre tela 101,1 x 147,5 cm
Fonte: Disponível em <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/exhibitions/portrait-of-the-artist/the-queens-gallery-buckingham-palace/the-academicians-of-the-royal-academy>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

Refletindo sobre o tema, parece importante apontar registros dos autores clássicos italianos Plínio, “O Velho” (23 d.C. – 79 d.C.), Giovanni Boccaccio (1313-1375) e Giorgio Vasari (1511-1574). Há de se considerar o hiato no tempo entre as publicações e o tempo presente, e a contextualização da sociedade de cada época, o que não nos aprofundaremos neste artigo.

Ítalo Calvino (1993) apresentou 14 motivos convincentes para se ler um clássico. Soma-se à lista do autor o fato de que, quem escreve acredita num momento futuro que vai ser lido, acredita na força e potência da cultura humana. Ao ler e refletir um clássico dialoga-se com as marcas de leituras que precedem a nossa. Desvela-se a incrível maneira de tornar-se humano através dos tempos. Traz vivo o ser humano que reside na cultura e em cada ser. É uma honra vislumbrar na escrita de um autor clássico o encontro com a leitura no tempo seguinte, e no tempo agora.

A publicação *De Claris Mulieribus* de Giovanni Boccaccio, escrita c. 1360/74, segundo o próprio autor, é o primeiro livro da literatura ocidental dedicado exclusivamente à vida de mulheres. A obra reuniu 106 biografias de mulheres famosas, das quais, algumas mitológicas, e outras históricas. O livro teve como fonte basicamente obras de escritores da tradição romana, assim como Ovídio, Suetonis e “Plínio, o Velho”. Já as obras de Plínio e Vasari apresentam uma grande diferença entre o número de homens e mulheres atuantes no campo da arte. É importante notar o apontamento do grande número de artistas do sexo masculino apresentados contra o reduzido número do sexo feminino, ou ainda quando aparecem, tiveram uma biografia mais sintética. O que nos faz perguntar: Seria porque não houvesse mulheres artistas, ou estas estariam escondidas, onde as vistas não as alcançassem, em um espaço físico ou social e político?

Em sua publicação Boccaccio (1374) destaca três pintoras da antiguidade, destacando a filiação ligada a “homens” ilustres: LVI. Thamyris, Daughter of Micon (56 - Thamyris, Filha de Micon); LIX. Irene, Daughter of Cratinus (59 - Irene, Filha de Cratinus) e LXVI. Marcia, Daughter of Varro (66 - Marcia, Filha de Varro), que também foram registradas na obra “*Historia Naturalis*” de Plínio, publicada entre os anos 77 d.C. e 79 d.C.¹

Sobre Thamyris, (com variação de nome: Thamar, Tamaris, ou Timarete), Boccaccio descreve:

Tamaris era uma artista famosa em sua época. O tempo pode ter destruído a maior parte de seus esforços, mas não, pelo menos até agora, sua distinta reputação e habilidade. Alegadamente, ela era filha do pintor Micon e viveu durante a nona Olimpíada. Lemos, no entanto, que dois artistas chamados Micon floresceram em Atenas ao mesmo tempo, e nossas fontes não

¹ Caio Plínio Segundo (23 – 79 d.C.), conhecido como Plínio, o Velho, foi um militar romano naturalista. Entre os anos de 77 e 79, publicou em latim *História Naturalis*, onde registrou inúmeros temas a cerca da natureza e da humanidade. Na forma atual, o compêndio consiste em trinta e sete livros, o primeiro contém um prefácio característico e um índice. Os conteúdos são agrupados por volumes, no original, chamados de *liber* (livro em latim). Plínio teve uma morte trágica quando tentava observar de perto o vulcão Vesúvio em atividade, em Pompéia.

especificam qual dos dois era seu pai, exceto para indicar brevemente que ela era a filha de Micon o Jovem.

Não importa o que sua filiação possa ter sido. Tamaris desprezou tarefas femininas e praticou o ofício de seu pai com talento notável. Quando Arquelaus era rei da Macedônia, ela ganhou tal aclamação por sua pintura, que os efésios, que tinham uma particular veneração por Diana, preservaram por muito tempo, como uma imagem comemorativa desta deusa em um painel pintado por Tamaris. Esta obra de arte durou muitos anos e é prova convincente de sua capacidade que parece digna de lembrança ainda hoje - de fato, eminentemente assim se compará-lo com a habitual fiação e tecelagem de outras mulheres. (BOCCACCIO, 2003, pp 114-115, tradução nossa)

Na apresentação de Tamaris, embora Boccaccio mencionar as qualidades da artista, sua habilidade (em comparação à fiação e tecelagem de outras mulheres), suas escolhas e ousadia ao se afastar de tarefas identificadas como femininas, ao apresentá-la a identifica como filha de Micon. Aponta que não importa o que sua filiação possa ter sido, não por sua própria capacidade, mas porque à época existiam dois artistas com o mesmo nome, seja ele quem fosse Tamaris “praticou o ofício de seu pai com talento notável”.

Sobre Irene (que aparece com variação dos nomes Eirene, Yrene), Filha de Cratinus, Boccaccio tece elogios sobre ela, no entanto, salienta que o fez motivado pela concentração intelectual da artista, já que as mulheres em geral “são muito lentas a adquirir” tal capacidade:

Irene era famosa por seu talento, e sua habilidade merece ser lembrada. As provas de sua habilidade magistral sobreviveram por muito tempo: uma menina registrada em um painel pintado em Eleusis, o Calypso envelhecido, Theodorus o gladiador, e Alcisthenes, um dançarino notável de sua época. Pensei que essas realizações mereciam algum elogio, porque a arte da pintura é, na maior parte, estranha à mente feminina e não pode ser alcançada sem a grande concentração intelectual que as mulheres, em regra, são muito lentas a adquirir (BOCCACCIO, 2001, p. 249-251, tradução nossa).

A despeito de Boccaccio registrar em sua obra o reconhecimento da presença da mulher na cultura, com este tratado contempla também a subordinação feminina. Expõe em seus registros o contexto social, com a virgindade feminina como um trunfo vinculada à moral e religiosidade. Sobre Marcia, Filha de Varro, (com variação de nome: Laia; Lala; Laya; Maia; Marcia; Martia), Boccaccio conta que ela permaneceu virgem por toda a vida, por sua própria vontade, não por

pressão de autoridade superior ligada à Igreja ou outro compromisso, o que restringia as mulheres da época. (BOCCACIO, 2003, p. 135)

Sobre Marcia também Boccacio destaca sua capacidade intelectual e destreza manual, não sabendo exatamente se tenha aprendido com algum professor ou tivesse sido naturalmente dotada, e que seu trabalho se destacava entre os pintores da época.

[...] O que parece certo, no entanto, é que, desprezando ocupações femininas e não querendo perder seu tempo na ociosidade, Marcia se dedicou completamente ao estudo da pintura e da escultura; No final, ela conseguiu esculpir figuras de marfim e pintar com tal habilidade e delicadeza que superou Sopolis e Dionisio, os pintores mais famosos da época. A prova clara disso é que os retratos que ela pintou foram vendidos por melhores preços do que os de outros artistas. E o que é ainda mais extraordinário, nossas fontes dizem que, não só Marcia pintava muito bem (um feito bastante comum), mas ela poderia pintar mais rapidamente que outro pintor (BOCCACIO, 2003, p. 136, tradução nossa).

No clássico *Historia Naturalis*, obra de Plínio, “O Velho”, fonte de Boccaccio, encontra-se o registro de seis mulheres artistas da antiguidade, das quais três eram pintoras gregas que antecedem sua época: Timarete, Aristarete e Olimpia (sobre a última destacou a prática do ensino, apontando como seu aluno o pintor Autoboulus), e três helenísticas, sendo duas filhas de pintores. Calypso, apenas citando seu nome, e Helena de Egipto, cita o fato de ter pintado o mural retratando “A Batalha de Issus”, onde lutaram Darío III, rei dos persas e Alejandro Magno (Alexandre o Grande), rei da Macedônia no século 333 AC. A respeito de Iaia de Kyzikos (também conhecida como Yaya de Cizico ou Lala de Cizicus, e Marcia na publicação de Boccaccio), destacou sua habilidade artística com retratos de mulheres, com trabalho superior em qualidade aos pintores masculinos da época, conseguindo, inclusive, preços mais elevados no mercado.

Houve também algumas pintoras. Timarete, filha de Micon, pintou Diana em Éfeso, um dos mais antigos painéis de pinturas conhecidos. Irene, filha e aluna do artista Cratinus, pintou uma figura de uma menina, agora em Eleusis, um Calypso, um Homem Envelhecido, o malabarista Theodorus, e Alcisthenes o dançarino. Aristarete, filha e aluna de Nearchus, pintou um *Æsculapius*. Iaia de Cyzicus, que sempre permaneceu solteira, pintou em Roma, na juventude de M. Varro, ambos trabalhavam com o pincel e com o buril, sobre marfim, seus temas eram principalmente retratos femininos. Em

Nápoles, há um grande retrato de uma mulher feito por ela; Como também um auto-retrato, realizado com a ajuda de um espelho. Nenhum artista trabalhava mais rápido do que ela; suas obras eram vendidas a preços muito mais elevados do que os dos mais célebres pintores de sua época, Sopolis e Dionísio, cujos trabalhos ocupam nossas galerias. Olympias também era uma pintora, dela nós apenas sabemos que Autoboulus era seu aluno. (Plínio “O Velho”, 1896, p. 171, tradução nossa)

Giorgio Vasari (1511 – 1574), pintor e arquiteto italiano, também interessou-se em pesquisar a vida de artistas, e em 1550 publicou “Le vite de’ piú eccellenti Pittori, Scultori et Architettori”, obra corrigida e aumentada em 1568, passando a ter o título “Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri”. Assim como Boccaccio, inspirou-se e teve como fonte a obra *Historia Naturalis* de Plínio, “o Velho”.

Na edição de 1550 apresentou uma breve biografia da escultora Bolognesa Madonna Properzia de’ Rossi (C. 1490 – 1530), onde elogiou a destreza, habilidade e ousadia de trabalhar em tão árduo ofício, enfrentando a rugosidade e dureza do mármore e do ferro e a destacou entre as mulheres notáveis, guerreiras, poetas e artistas da antiguidade. (VASARI, 1550, p. 362.)

Na página 407, quando narra a vida do “Intagliadore” Valerio Vicentino, cita que o mesmo ensinou arte à sua filha, sem mencionar o nome da mesma, a qual trabalhava muito bem “Ha insegnato l'arte a una sua figliuola, che lavora benissimo, anzi dottamente.” (VASARI, 1550, p. 407). No final da biografia de Paulo Uccello menciona que ao morrer o artista deixou uma filha, sem identificá-la, que sabia desenhar, salientando a dedicação do artista ao estudo da perspectiva (VASARI, 1550, p. 123).

Na edição de 1568 amplia o texto e na mesma página da biografia da pintora bolognesa Properzia de Rossi cita outras mulheres artistas: Irmã Plautilla, Lucrezia Quistelli della Mirándola, Irene di Spilimbergo², aluna de Tiziano, Barbera Longhi e

² Na obra referida de Giorgio Vasari o nome aparece apenas Irene, quando narra a vida de Tiziano, na obra “Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino: 2” de David Passigli e Soci, 1832 - 772 páginas, a mesma citação aparece precedida pela nota 82 – “Irene di Spilimbergo, scolara de Tiziano, intorno alla quale è a vedersi la storia delle Belle Arti del Friuli del Conte Maniago.” (pp. 1058 e 1067)

Soffonisba Angusciola, menciona pouco sobre esta na biografia de Properzia e na página 619 tece maiores comentários sobre suas obras e as habilidades de suas irmãs Minerva, Lucia, Europa e Anna. Ainda que apenas uma página da obra tenha sido digna de receber o título com o nome de uma artista mulher “PROPERZIA DE' ROSSI - Scultrice Bolognese”, em contraste com as inúmeras outras citando artistas homens, Vasari introduz com a seguinte frase:

É uma ótima coisa que, em todas as virtudes e em todos os exercícios em que, a qualquer momento, quisessem que as mulheres se intrometessem com algum estudo, sempre foram excelentes e famosas, como com uma infinidade de exemplos que pode facilmente provar para aqueles que talvez não tenham acreditado nisso. (VASARI, 1568, p 412, tradução livre)

Desvela-se aí o quanto estavam apartadas da área de produção, o próprio verbo “intrometer-se” denuncia isto, e ainda “provar para aqueles que talvez não tenham acreditado nisso” demonstra a falta de seriedade com que eram identificadas, ou talvez até a ameaça que pudessem representar. Outro aspecto demonstrado é como a mulher era vista como algo frágil, santificado, que talvez devesse ficar em “um altar”, como descreve a escultora Properzia de Rossi:

Nem se envergonhavam, quase para torcer o orgulho da superioridade, de meter as mãos branquíssimas em coisas mecânicas e entre a rugosidade do mármore e a dureza do ferro, por conseguir seu desejo e adquirir a fama, como fez Properzia de Rossi de Bolonha, virtuosa jovem, não só nas coisas da casa, como em outras, mas na infinita ciência que não só as mulheres, mas todos os homens a invejavam. (VASARI, 1568, p 412, tradução livre)

Soffonisba Angusciola, variação do nome: Sofonisba Anguissola, (Cremona c. 1530-Palermo, 1626) foi uma pintora italiana, de nobre família de Cremona, educada em pintura juntamente com suas cinco irmãs. Estudou com Bernardino Campi, cerca de 1545, e Bernardino Gatti em 1549. Ela se destacou em retratos, realizando um tipo de representação onde modelos quase sempre desenvolviam tarefas domésticas, ao lado de objetos, característica que definia sua personalidade. Importante notar que ao redor da borda do medalhão que segura em seu autorretrato, tem a seguinte inscrição em latim: "A donzela Sofonisba Anguissola, representada por sua própria mão, de um espelho, em Cremona", atitude que caracteriza sua identidade e valorização de seu trabalho.



Fig. 2 - Autoretrato Sofonisba Anguissola c.1532-1625
Miniatura. Aguarela em pergaminho 8,3 x 6,4 cm.

Na página 617, menciona o gravador Giovambattista, um cidadão montuano apontado na biografia de outros artistas em sua obra, como um excelente escultor, pai de dois filhos que entalham estampas em cobre divinamente; “e, o que é a coisa mais maravilhosa, uma filha, chamada Diana, ela também esculpe tão bem que é maravilhoso, e eu que a vi, que é muito gentil e graciosa menina, e suas obras que são belíssimas, me deixaram estupefato. [...]” (VASARI, 1568, pp. 617 – 618)

Na página 723 encontramos Barbera, filha do Mestre Luca de’ Longhi, que o autor considera desenhar muito bem. (VASARI, 1568, p. 723). Outra artista é identificada na p. 729, “Irene, virgem belíssima, literata, música e encaminhada no desenho...” (VASARI, 1568, p. 729)

Vasari faz referência a artistas miniaturistas Holandeses, seguidos de algumas mulheres (*alcune donne*): Susanna, Clara Skeysers, Anna, Levina e Caterina. Em sua maioria cita que são filhas de grandes mestres. (VASARI, 1568, p. 752)

López (2007) alude que Vasari, mencionado por Whitney Chadwick, cita duas grandes representantes da pintura bolognesa, Lavinia Fontana e Elisabetta Sirani. Apesar de destacadas artistas, a partir da fonte primária não foram localizadas.

Lavinia Fontana, pintora italiana, nasceu em 24 de agosto de 1552 na Bologna, e faleceu no dia 11 de agosto de 1614, em Roma. Filha do pintor Prospero Santana, pintor maneirista da Escola de Bologna, é considerada a primeira artista mulher a se sobressair profissionalmente, e a primeira mulher artista a pintar nus femininos. Casou-se com Gian Paolo Zappi, um discípulo de seu pai, e com seu trabalho foi o principal sustento de uma família de 13 pessoas. Pintou para clientes ilustres como o Papa Clemente VIII e Paulo V. Lavinia foi eleita para a Academia de San Luca em Roma no ano de 1609, ano em que a Academia mudou suas regras para admitir uma artista mulher. (EVERSON et al, 2016)

Lavinia Fontana não foi referida na obra de Vasari, seu pai Prospero Fontana, e amigo do autor, sim. Stephenson (2008, pp. 6-7) confirma que Vasari não a citou, mas acredita que provavelmente Lavinia tenha recebido treinamento artístico até a década de 1570, assim como, em letras, matemática e geometria, durante sua juventude, já que seu pai tinha grande admiração pela nobreza e a vida aristocrática, e sua pintura ter o mesmo estilo da de Prospero, porém coloca como curioso o fato de Vasari não ter se referido à Lavinia.

Elisabetta Sirani nasceu em 1638, portanto não poderia ter sido citada, já que, em 1568, ano em que a obra de Vasari foi revista, ela ainda não tivesse nascido.

Elisabeta Sirani (1638-1665) foi uma pintora bastante virtuosa, nasceu, viveu e trabalhou na Bolonha, no pós-tridentino, onde morreu com a idade de vinte e sete anos. Sua morte causou grande polêmica, pois se acreditava que ela fora envenenada, desmentido posteriormente, apontando como causa um ataque de peritonite seguido por ruptura de uma úlcera péptica, provavelmente desenvolvida por contaminação química provocada por seu material de trabalho. Elisabeta era a filha mais famosa de Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), artista bem-sucedido e negociante de arte bolonhesa, primeiro assistente de Guido Reni³. Ao longo dos

³ Guido Reni (1575-1642) nasceu em Bologna, foi um pintor italiano de estilo alto-barroco e aclamado criticamente por suas obras religiosas populares e cenas mitológicas, considerado pela excepcional qualidade técnica de seu trabalho e clareza de sua pincelada, extremamente segura e harmoniosa. (PEITCHEVA, 2016)

anos tornou-se uma pintora profissional e aquafortista, e aos vinte e quatro anos, quando o pai parou de pintar por causa da gota, assumiu o comando. Em seguida, tornou-se professora na Academia de Arte de San Luca, em Roma. Elisabeta foi a primeira artista feminina na Europa a fundar uma escola de pintura para meninas, “*l’Accademia del Disegno*”. Vendeu seus quadros para consumidores ricos, nobres e até mesmo reais, incluindo o Grão-Duque Cosimo III de Medici⁴.

Elisabeta nunca se casou, e o fato de ser uma artista profissional solteira e bem sucedida colaborou para a profissionalização da prática artística feminina na Itália, no início da história moderna, sendo um dos períodos mais férteis na história da mulher. Tinha um bom número de aprendizes, bem como homens assistentes. Na academia onde lecionava formou muitas jovens mulheres que continuaram a prática artística profissionalmente.

A formação com o pai e educação humanista de Elisabeta, juntamente com o seu papel como uma mulher que ensinou arte a outras mulheres, questionou as práticas de oficina e princípios teóricos de arte-educação de seus colegas do sexo masculino. Como um artista profissional, enquanto professora, educadora e mulher, Elisabeta ofereceu uma alternativa radical ao modelo orientador masculino usual (homem para homem/homem para mulher), dando origem a uma transmissão matrilinear, mediada pela mulher, a educação artística, conhecimento e cultura (MODESTI, 2004, tradução livre).⁵

Segundo Adelina Modesti (2004) Bologna se destacou por sua tradição humanista e a presença de mulheres docentes na Universidade. Na área do direito, as juristas e acadêmicas, Bettisia Gozzadini e Novella D’Andrea; na pintura Caterina Vigri, Antonia Pinelli e Lavinia Fontana; e na escultura Properzia de’ Rossi.

Elisabeta é o epitome desta rica história cultural, “*exemplum*” de mulher cientista, mulher artista, profissional e bem sucedida, no norte da Itália. Sua prática artística torna-se um paradigma de mulheres na produção cultural deste período e sua obra deixou uma marca profunda no desenvolvimento da pintura bolonhesa da segunda metade do século XVII. (MODESTI, 2004, tradução livre)

⁴ The National Museum of Women in the Arts disponível em <<https://nmwa.org/explore/artist-profiles/elisabetta-sirani>> último acesso em 23/02/2017

⁵ MODESTI, Adelina. Elizabeth Sirani. Bologna 1638 – 1665. Disponível em <<http://www.encyclopediadelledonne.it/biografie/elisabetta-sirani/>> Historiadora e pesquisadora de arte (ARC Postdoctoral Research Fellow) La Trobe University, Melbourne. É autora do livro “Elisabetta Sirani. Una virtuosa do Seicento bolognese. Bologna : Compositori: 2004. (tradução nossa)

O que podemos notar é que praticamente todas as mulheres apresentadas, que alcançaram alguma notoriedade são de famílias com posses e/ou filha de pais artistas, com quem aprenderam seu ofício. Esta prática se perpetuou por muito tempo. Notchling (1988, p. 156) lembra que Nikolaus Pevsner em sua discussão sobre a Academia Francesa nos séculos XVII e XVIII, afirma que a transmissão da profissão de pai para filho era considerada natural. E por vezes suas habilidades são apresentadas como méritos de seus genitores e/ou esposos e tutores.

Inúmeros estudos foram e estão sendo realizados para recontar a história da humanidade, não se trata aqui de posição feminista, mas trazer registros que denunciam o quanto a maioria das mulheres artistas, por estarem submetidas ao poder social estabelecido, tiveram suas atuações anuladas ou obscurecidas na história. Mulheres que atuaram juntamente e não como coadjuvantes. E cabe aos pesquisadores resgatarem a memória mais justa para a compreensão o mais próxima da real história da humanidade.

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1990, p. 477)

REFERÊNCIAS

- BOCCACCIO, Giovanni, 1313-1375 [De mulieribus claris. English] Famous women. Giovanni Boccaccio; translated by Virginia Brown. Cambridge: Harvard University Press, 2003 - 282 páginas.
- _____. De Molieribus Claris: [Famous Women]. Edição Inglês e Latim. Tradução Virginia Brown. Cambridge e London: Harvard University Press, 2001. 530 p. (Volume 1 de I Tatti Renaissance library).
- CALVINO, ÍTALO. Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- EVERSON, Jane E., REIDY, Denis V e SAMPSON, Lisa. The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent. Italian Perspectives. Great Britain: Editora Routledge, 2016.
- Le Goff, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? *In Art and Sexual Politics*. New York: Harper and Row, 1988.
- PLINY THE ELDER. Chap. 40 - *In Book XXXV. An account of paintings and colours. In Pliny the Elder. The Natural History*. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London.

Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35#note174> acesso em 20/02/2017.

_____. The Painting. In C. Plinii Secundi. *Naturalis Historiae, Liber XXXV, (pictura et plastics)*. In The Elder Pliny's Chapters On The History Of Art. Translated by K. Jex-Blake. London: Macmillan and CO., Ltd. New York : The Macmillan CO. 1896. pp. 119-173.

Disponível em

<https://ia600208.us.archive.org/2/items/cu31924031053550/cu31924031053550.pdf> ultimo acesso em 25 de abril de 2017.

PEITCHEVA, Maria. Guido Reni: 185 Colour Plates. Maria Peitcheva, 2016.

STEPHENSON, Adrianna Hook. The Portrait Drawings of Lavinia Fontana: Gender, Function, and Artistic Identity in Early Modern Bologna. Texas Christian University. College of Fine Arts. Lexington: ProQuest, 2008

VASARI, Giorgio. Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino - Firenze 1550. questo testo è distribuíto con la licenza especificata al seguente indirizzo Internet:

<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/> Torino 1986

_____. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Edizione del 1568 edita a Firenze per i tipi della Giunti. Licenza: questo texto è distribuíto con la licenza especificata al seguinte indirizzo Internet: <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/> Newton Compton Editori, 1997. 1a Edizione Elettronica Del: 26 settembre 2002.

- **Dissertações ou Teses**

LÓPEZ, Matilde Torres. La mujer en la docencia y la práctica artística em Andalucía durante el Siglo XIX. Tesis Doctoral Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras.

Departamento de Historia del Arte, Málaga, 2007.

SANTOS, Elaine Regina dos. *Celeida Tostes: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea*. São Paulo, 2011. [235f.]. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2011.

- **Trabalhos publicados online**

MODESTI, Adelina. Elisabetta Sirani - Bologna 1638 – 1665. In

<<http://www.encyclopediadelledonne.it/biografie/elisabetta-sirani/>> Acesso em: 01/02/2017.

VICKERY, Amanda. Hidden from history: the Royal Academy's female founders. From the Summer 2016 issue of RA Magazine, issued quarterly to Friends of the RA. Disponível em <<https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-summer-2016-hidden-from-history#related-articles>> acesso em 20/01/2017.

The National Museum of Women in the Arts disponível em <<https://nmwa.org/explore/artist-profiles/elisabetta-sirani>> acesso em 23/02/2017

Elaine Regina dos Santos

Doutoranda e Mestre em Artes Visuais, Instituto de Artes da Unesp, linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos. Graduação no curso de escultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e graduação em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1989). Docente ensino superior em Artes Visuais.

TÍTULO: Da ficção à confissão – notas sobre o teatro de Angélica Liddell

Janaina Fontes Leite

Universidade de São Paulo - janaina.leite19@gmail.com

RESUMO

Angélica Liddell, performer, encenadora e dramaturga espanhola, é hoje uma das mais importantes artistas da cena contemporânea. Dentro de uma trajetória de mais de trinta anos de produção, com dezenas de textos de teatro publicados e espetáculos encenados no mundo todo, a artista explora sua própria persona propondo um agenciamento inaudito entre teatralidade e performatividade. Na dimensão autobiográfica que marca seu teatro a partir de 2003, sobressaem-se ainda as representações do feminino às quais, propomos uma associação particular com o conceito de abjeção de Julia Kristeva.

PALAVRAS-CHAVE

Angélica Liddell. Autobiografia. Performatividade. Feminino. Abjeção

ABSTRACT

Angélica Liddell, Spanish performer, director and playwright, is one of the most important contemporary artists nowadays. Throughout more than 30 years of work and tens of published theatrical pieces written and performed all over the world, the artist explores her own persona, offering an unprecedented combination of theatricality and performability. In the autobiographical dimension which characterizes her work from 2003 onwards, attention must be paid to the representations of the feminine, to which we propose a specific association with Julia Kristeva's concept of abjection.

KEYWORDS

Angélica Liddell. Autobiography. Performability. Feminine. Abjection.

Podia escolher: ganhar distância das minhas próprias palavras já construídas ou implicar-me no plano emocional. Escolhi esta segunda opção. Assim, de cada vez que termino Te haré invencible con mi derrota, digo a mim própria que não haverá uma próxima, porque é como se fosse um estado de demência controlada. De qualquer forma, acaba-se sempre por falar de si próprio, mesmo se se fala de um cão. A personagem de Ricardo, por exemplo, tem qualquer coisa de maniaco-depressivo. E eu sou maniaco-depressiva. A euforia e a depressão fui eu que lhas trouxe. Sei o que é estar nas nuvens sob o efeito da euforia e dar consigo a arrastar-se na lama cinco minutos depois. Evidentemente não sou a encarnação do mal, mas utilizei as

minhas sensações, estes sintomas, para fazer evoluir a personagem. (...) Há ambiguidade em tudo isto, mas sempre gostei de falar de monstros. Comecei com Frankenstein em 1998. Depois houve 'El Tríptico de la Aflicción', três peças sobre o tema da degradação familiar, da monstruosidade da família: El Matrimonio Palavrakis (2001), Once upon a time in west Asphixia (2002) e Hysteria Passio (2003). Para coroar tudo, escrevi e montei Lesiones incompatibles con la vida (2003): um espetáculo de trinta minutos onde declaro não querer ter filhos. Passei da ficção à confissão. (LIDDELL, 2011)

Angélica Liddell Zoo é o nome escolhido por Angélica Gonzales como nome artístico e social. “Liddell” é uma menção à Alice Liddell de “O país das maravilhas”, personagem criada por Lewis Carrol inspirada em uma Alice Liddell real por quem, supostamente, o autor nutria um lendário amor platônico. “Zoo” é tirado do filme “Zoo: um Z e dois zeros” (1985) de Peter Greenaway no qual duas mulheres morrem em um acidente de trânsito. A motorista perde uma perna. Os maridos das vítimas, no entanto, ficam fascinados com a decomposição dos corpos e começam a fantasiar com a mulher amputada.

As referências em questão apontam para um imaginário marcante na obra da artista – infância, sexualidade e morbidez – mas para além disso, o próprio gesto de se re-batizar talvez seja especialmente significativo para uma artista que borrará os limites entre vida e obra. É significativo também que Angélica declare por diversas entrevistas e textos seu lugar de devedora de um artista como Joseph Beuys. Beuys cria toda uma obra a partir de uma genealogia – real ou inventada, não se sabe ao certo – sobre o fato de, como piloto de avião de guerra, ter despencado no meio do deserto e ter sido encontrado quase morto por nativos. A gordura e o feltro que o envolveram por semanas até que cicatrizassem as feridas, vão retornar como sua principal matéria-prima de trabalho. Ou ainda, a segunda principal matéria, já que a primeira parece ser sua própria vida – seja ela real ou inventada, mas, certamente, constitutiva.

Angélica, além do nome que ela se dá, em seus trabalhos faz referência diversas vezes à *origem da qual não se pode escapar* (e a palavra ORIGEM aparece projetada em letras gigantes no fundo do palco durante o espetáculo “O que farei eu com essa espada?” apresentado, recentemente no Brasil). Num dos impressionantes solilóquios do espetáculo, Angélica conta:

linguagem. As crianças que nós éramos cresciam simplesmente entre os retardados mentais e os analfabetos, em meio a gente má que só fazia ruminar modos de ferrar com a vida uns dos outros (...) Eu vim ao mundo, cercada de pessoas ignorantes, estúpidas, aváras, grosseiras, feias, feias, feias, feias, feias, e aproveitadoras (...)" (LIDDELL, 2016).

A descrição se estende à sordidez de uma infância passada entre pessoas brutalizadas e dejetos de animais, retardados e estupradores.

Origem mítica ou factual (possivelmente, ambas), essa biografia só passará a figurar em seus espetáculos a partir de 2003 na sequência que ela batiza de "Ato". Angélica Liddel funda em 1993 a Cia Atras Bilis com seu companheiro Gumersindo Puche e desde o primeiro trabalho, "La dolorosa", trabalha sobre o horror, o sombrio, o grotesco e a morte. É forçoso pensar Angélica no contexto de um país como a Espanha, fortemente católica, com uma tradição de teatro ligada às feiras medievais (e sua atração pela deformidade), ao esperpéntico (categoria do grotesco) e a nomes como Vale Inclán, Arrabal, Goya e Velazques¹. Suas primeiras peças ainda se estruturam dentro de uma lógica dramática, com personagens projetadas dentro de uma estrutura fabular. Não à toa, dois importantes trabalhos que encontramos sobre a artista são teses escritas dentro dos departamentos de teoria literária e são estudos nos quais a dimensão cênica de seu trabalho parece escapar, conferindo mais importância a estrutura dramática de seus textos e dizendo pouco da fase na qual a artista radicaliza a dimensão performativa do seu teatro.

Em 2003, Angélica é convidada a apresentar no Festival de teatro contemporâneo de Madrid "El triptico de la aflicción", uma sequência de peças sobre o horror e a violência dentro família. Para o evento, Angélica cria uma performance chamada "Lesiones incompatibles con la vida" na qual ela está nua, com os pés presos numa placa de gesso, com projeções de ruas, mercados e fotos de família e onde, durante 30 minutos ela golpeia o próprio sexo com uma pedra enquanto faz uma espécie de manifesto sobre sua recusa em ter filhos.

Llega un momento en que la sociedad se excita, se impacienta y procrea,
procrea porque sí,
procrea. ¿Qué motivos tienen?
Me pregunto, ¿qué motivos tienen?
Pero mi decisión es anormal.
Perdón por la violencia.
Mi violencia verbal es mi lucha contra la violencia real.
Mi cuerpo es mi protesta. (LIDDELL, 2012)

¹ Segundo a análise do pesquisador em teatro hispânico Hugo Villavicenzio em ciclo sobre Angélica Liddel promovido pela Cia Kaus em 2015.

“Lesiones incompatibles con la vida” comporá o que ela chama de “ações” ou os “Actos de desobediencia” inaugurando um novo ciclo em sua obra. A essa primeira ação, se seguiram “Broken Blossom” (uma vídeo performance de 2004) e “Yo no soy bonita” (espetáculo teatral de 2005). Do mesmo período, datam ainda “Y los peces salieron combatre contra los hombres” (2003), “La manzana o como no se pudrió Blanca nieves” (2004) y “El año de ricardo” (2005), compondo os “Actos de resistencia contra la muerte”.

Meu interesse pelo trabalho da artista se deu, justamente, através de uma obra importante dessa fase que é “Eu não sou bonita”, apresentada em março de 2014 na MIT em São Paulo. No espetáculo, a performer retoma o trauma de um abuso sexual sofrido na infância. A narrativa autobiográfica se atualiza de forma assustadora diante de nossos olhos a partir da performance de Liddell, frente à qual se torna difícil nos posicionarmos como espectadores diante de uma representação, mas exige, ao contrário, que nos coloquemos como testemunhas diante de um acontecimento². Nesse sentido, a presença de um cavalo real em cena vai ganhando contornos imprevistos. Mais adiante, quando a situação do abuso é exposta com todos os sórdidos detalhes, sabemos que um cavalo estava presente na situação – o estábulo, onde três meninas foram abusadas pelo soldado que as ajudava a montar. Anos depois, é com o cavalo que a artista escolhe dividir o palco, tomando-o ora como testemunha silenciosa e indiferente, ora como cúmplice solidário. No mais, é um cavalo. Um cavalo real que mobilizou um grupo de ativistas que ameaçou impossibilitar a continuidade do espetáculo na noite de estreia em São Paulo. A autora, deliberadamente, cria uma cena *em risco*.

Quando a artista é questionada sobre se fala ou não em seu próprio nome, Liddell responde:

Nas minhas últimas criações, sim. Totalmente, completamente. Tentando, para além disso, ultrapassar a barreira do pudor. O impudor ofereceu-me uma liberdade brutal. O impudor referente à minha própria vida: como uma defecação em cena. Quebrar a barreira do pudor pressupõe um esforço. É como passar a barreira do som. Dediquei-me a isso nas minhas três últimas criações: duas peças pequenas, *Anfaegtelse* e *Te haré invencible con mi*

² Penso na definição de Grotowski sobre qual seria esse outro papel do público distinguindo-o daquele que busca a identificação no teatro: “A testemunha não é quem enfia por toda a parte o nariz, quem se esforça para ficar o mais próximo possível, ou por intrometer-se nas ações dos outros. A testemunha mantém-se levemente à parte, não quer se misturar, deseja estar consciente, ver o que acontece do início ao fim, e guarda na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela [...] eis a função da verdadeira testemunha, não se intrometer com o próprio mísero papel, com aquela importuna demonstração “eu também”, mas ser testemunha – ou seja, não esquecer, não esquecer, custe o que custar.” (GROTOWSKI apud LEONARDELLI, 2008, p.215)

derrota, que culminam em *La casa de la fuerza*. Trabalho com os meus sentimentos, que pertencem às minhas noites, ao que se passou na minha vida. Acontece-me convocar novamente sentimentos que ultrapassei, porque é com isso que trabalho. Foi esse o meu objetivo nestes dois últimos anos. Tudo isso torna-se objeto de uma construção, mas atenção: construir não significa fingir. Desloco-me numa linha tênue entre a construção e os sentimentos reais. (LIDDELL, 2012)

Impressionava a articulação entre confessionalidade, a crueza de seu depoimento e de sua presença física altamente performatizada, *ao mesmo tempo*, que se tratava de uma cena marcadamente teatral (tomando aqui o teatral como uma “espessura de signos” (PAVIS,1996), como uma simbologia que aponta para a significação). A performer estava radicalmente *presentificada* numa cena que compreendia, além da dimensão testemunhal, risco físico, e ostensivamente *mediada* já que mesmo falando em seu próprio nome, em nenhum momento no espetáculo se produz algo como um “efeito de real” comum em espetáculos ditos documentais e autobiográficos. Ao contrário, tratava-se de uma presença explicitamente construída, teatralmente constituída a partir do uso da voz, do figurino (quem entra em cena é uma espécie bufão gótico), e da sustentação de sua *figura* dentro de um *campo de significação* que, no entanto, ela ocupava de *forma performativa*.

As discussões sobre teatralidade e performatividade estão no centro deste trabalho no que toca a materialidade a partir da qual a obra de Angélica se estrutura apontando para uma espécie de cena ritual, hiper codificada e, ao mesmo tempo, borrada em suas fronteiras entre representação e acontecimento real. Liddell parece empurrar “o ilusionismo até o ponto do real” (FOSTER, 1996), através de sua teatralidade excessiva, quase barroca, de signos ostensivos. *Ao mesmo tempo* que rejeita o ilusionismo, “numa tentativa de evocar o real enquanto tal” (id) através da emergência do corpo, da confissão e do sacrifício, que nega a mediação, ao propor a literalidade como única maneira de se aproximar do horror.

Nos parece que no teatro de Liddell o excesso da confissão, numa autoexposição pornográfica (ou abjeta) do corpo, da própria vida, termina por dissolver o “eu” (o sujeito da memória, ancorado no imaginário) em uma zona de difícil simbolização, quando não de impossível captura.

O feminino abjeto em Angélica Liddell

Angélica Liddell é uma artista que empreende um projeto teatral no qual assume radicalmente a fala em primeira pessoa, sem, com isso, reiterar as ilusões

narcisistas que sustentam grande parte dos empreendimentos autobiográficos tão comuns e banalizados na contemporaneidade. Sem, tão pouco, recair em uma espécie de reivindicação identitária, seja do ponto de vista do sujeito, seja do ponto de vista de alguma categoria de pertencimento coletiva. É marcante a maneira pela qual ela trabalha o feminino em sua obra. Liddell afirma “Tenho uma consciência, uma brutal consciência de ser mulher. Não posso evitar sentir-me mulher”. O que poderia, somado aos temas de muitos dos seus espetáculos nos quais ela denuncia violências sofridas por mulheres, apontar para uma espécie de posição feminista, ganha contornos imprevistos ao nos depararmos com textos como este que se segue:

No quiero ser como todas esas lloronas que se inflan a pastillas para dormir. No quiero ser una de esas señoras con esperanzas, que sueñan, que aun oliendo a meados conservan las esperanzas, que frotan su vagina con cualquier polla pero en el fondo conservan otras esperanzas. Segundas oportunidades y toda esa basura. No quiero ser una de esas mujeres que son sólo setimientos, que necesitan sentimientos a todas horas, que no tienen más argumentos que los putos sentimientos, que necesitan limpiar hasta una letrina por amor, y no simplemente porque deben limpiar la letrina, y limpiarla bien, y ya está. Limpiar una letrina no es amar. No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la culpa a todos los hombres de su desgracia, de su soledad, que le echan la culpa a todo el mundo, antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas. Y están agotadas, y cargadas de hijos, que las hacen todavía, más viejas, más feas y más estúpidas, y ni el suplemento de dignidad las salva, ni ser madres las salva. (LIDDELL, 2014, p.168-169)

Muitos textos trazem uma forte carga misógina repudiando a mulher e suas representações. Talvez a radicalidade de Liddell resida na sua maneira de colocar as questões do feminino de forma que elas não se adequem a uma lógica de afirmação de uma identidade feminina ou de uma luta reivindicatória pelos direitos das mulheres. O feminino em Liddell só pode ser tomado em sua *negatividade ou em sua dimensão abjeta*. Naquilo que se nega a encontrar plena simbolização no campo das trocas sociais ou servir a categorias afirmativas. Com efeito, é dela também a frase “meu ponto de vista é absolutamente anti-social”, reforçando sua recusa em adequar seu teatro a qualquer luta identitária.

Dessa forma, a *des-identidade* termina por apontar para o aparente paradoxo de uma obra que se declara “pornograficamente” pessoal.

O “ser mulher” que se revela não se presta a nenhum tipo de construção edificante que sirva de anteparo a nossa própria identificação narcísica com ela. O feminino que se revela é da ordem da *abjeção*, tomando aqui a abjeção como uma

espécie de “crise narcísica” como propõe Julia Kristeva em seu “Os poderes do horror”:

O narcisismo aparece como uma regressão em retirada do outro, um retorno a um refúgio autocontemplativo, conservador, autossuficiente. De fato, tal narcisismo não é jamais a imagem sem ruga do deus grego numa fonte plácida. Os conflitos das pulsões atoladas no fundo perturbam sua água e trazem tudo aquilo que, para um dado sistema de signos, ao não se integrar, é da abjeção. A abjeção é, pois, uma espécie de *crise narcísica*. (KRISTEVA, 1980, p.21)

Tomado dessa maneira, o feminino em Liddell aparece então como o contrário dessa “fonte plácida” onde podemos nos mirar. É muito mais um fundo turvo em que as imagens da mulher se encontram convulsionadas.

Dessa forma, a poética de Liddell parece sim operar crítica e artisticamente na problematização dos gêneros mas sem com isso apaziguar as tensões e contradições que o próprio conceito de abjeção carrega.

REFERÊNCIAS

ARMENTEROS, Jesús Eguia, Motivos y Estrategias en el teatro de Angélica Liddell, Teatro: Revista de Estudios Culturales A Journal of Cultural Studies: Issue 27, 2013.

FOSTER, Hal. O retorno do real. A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

KRISTEVA, Júlia, Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Édition du Seuil, Paris, 1980.

LIDDELL, Angélica. El sacrificio como acto poético, Continta me tienes colección Escénicas, Madrid, 2014.

VIDAL, A. (2010), El teatro de Angélica Liddell (1988-2009), tesis doctoral dirigida por F. Gutiérrez Carbajo, Madrid: UNED. [URL] http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html

Janaina Fontes Leite

Janaina Leite é atriz, diretora, dramaturgista e integrante do Grupo XIX de Teatro de São Paulo. Em 2008, iniciou sua pesquisa sobre o documentário e o uso de material autobiográfico em cena que deu origem ao livro “Autoescrituras performativas: do diário à cena”, publicado pela Editora Perspectiva. Janaina é doutoranda pela Escola de Comunicação e Artes da USP como bolsista da Capes e atua também na orientação de oficinas, cursos e palestras por todo o Brasil.

TÍTULO: AS MULHERES DE JOHANNES VERMEER E SUA RELEITURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Cristina Susigan
Universidade Presbiteriana Mackenzie – csusigan@gmail.com

RESUMO (CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO, TAMANHO 11)

A obra do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675) estava consolidada no período em que viveu. Pintando por encomenda, possuía mecenas frequentes, pouco produziu – são conhecidas 35 obras do artista Este estudo se divide em três eixos: o primeiro o estudo histórico da vida e da obra do mestre de Delft, a megaexposição e suas contribuições; o segundo, um estudo teórico sobre a temática da apropriação nas artes, a citação e a releitura, para além da questão trazida por Aby Warburg (1866-1929) das *Nachleben*, conceituando estes termos e estabelecendo um percurso histórico, e o terceiro, o estudo crítico sobre as obras dos artistas que se apropriaram da obra do pintor holandês, a escolha de quatro artistas plásticas do século XX que ao trabalharem sobre a obra do artista, apropriam-se e fazem com que sua obra sobreviva no tempo e no espaço, dando uma nova ressignificação, um novo olhar

PALAVRAS-CHAVE (CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO, TAMANHO 11)

Johannes Vermeer, Mulheres, Arte Contemporânea

ABSTRACT OU RESUMEN (ITÁLICO, CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO)

*The work of the Dutch painter Johannes Vermeer (1632-1675) was consolidated in the period in which he lived. Painting to order, had frequent patrons, produced little - are known 35 works of the artist This study is divided into three axes: the first the historical study of the life and work of the master of Delft, mega exposure and their contributions; The second, a theoretical study on the theme of appropriation in the arts, citation and rereading, besides the question brought by Aby Warburg (1866-1929) of the *Nachleben*, conceptualizing these terms and establishing a historical course, and the third, the A critical study of the works of the artists who appropriated the work of the Dutch painter, the choice of four 20th century plastic artists who, by working on the artist's work, appropriate and make their work survive in time and space, Giving a new signification, a new look.*

KEYWORDS OU PALABRAS CLAVE (ITÁLICO, CAIXA ALTA, NEGRITO, JUSTIFICADO)

Johannes Vermeer, Women, Contemporary Art

1. Johannes Vermeer: uma introdução na vida e obra

Johannes Vermeer, um artista holandês do século XVII cujo trabalho consiste na existência de apenas trinta e cinco pinturas e cuja vida permanece, na sua maior parte, um mistério para nós, contudo é um artista que tem-se tornado cada vez mais conhecido e admirado em nossa cultura e arte contemporânea. Não existe dúvida que, estimulado pelo senso de mistério e intriga que rodeiam o artista e sua obra, o

público transformou Vermeer, que era um artista esquecido, em um artista extremamente venerado. Porém, se estes aspetos da história direcionam seu olhar para o pintor, são as suas pinturas que continuam a manter o nosso interesse e fixo olhar.

No contexto dos estudos efetuados pelos maiores estudiosos de Vermeer na contemporaneidade, Arthur K. Wheelock, Jr. e Walter Liedtke, recentemente falecido, é bastante relevante e de certa forma necessária, compreender e conhecer a cronologia de vida de um artista que poucos detalhes se conhecem, como é caso de Johannes Vermeer. Muito embora nunca tenha sido realmente esquecido ou subestimado, Johannes Vermeer é um nome relativamente recente visto que o seu “redescobrimto” data de meados do século XIX. Nesta época, o seu reconhecimento aumenta consideravelmente, ao mesmo tempo que se criam as premissas de um destaque científico da sua obra e se publicam escritos relacionados com ela. Ainda que um escasso número de informações a respeito de Vermeer tenha chegado até os nossos dias, apesar disto, nos últimos anos, os historiadores têm conseguido reunir uma série de dados sobre a sua vida e sua carreira artística, utilizando para isso os arquivos de documentos existentes em conjunto com o conhecimento da vida social e artística da Holanda do século XVII, como também a análise dos trinta e cinco quadros deixados por Vermeer. Os créditos devem-se, primeiramente, a P.T.A. Swillens por ter, em 1952, traçado as primeiras linhas sobre a vida de Vermeer em *Johannes Vermeer. Painter of Delft: 1632-1675*. No entanto, o grande progresso foi feito nos anos de 1980 do século passado, graça ao estudo minucioso do economista John Michael Montias, no seu livro, *Vermeer and His Millieu: A Web Social History*, que pacientemente organizou de uma forma coerente, os testemunhos legais, testamentos, escrituras, penhoras, inventários, notas promissórias e outros documentos oficiais. Estes documentos remontam duas gerações anteriores ao avô materno de Vermeer e continuam durante todo o século XVII, mesmo após a morte do pintor. Sua pesquisa rigorosa e detalhada, reproduz um retrato da sociedade em que Vermeer vivia, bem como contribuiu para um profundo conhecimento do homem e da sua arte.

Vermeer nasceu em Delft em 1632, e presume-se que era protestante e da sua infância sabe-se apenas que seus genitores, Reynier Vos e Dymphna Balthasardr, mantinham uma taberna na Praça do Mercado, atividade que seu pai mais tarde abandona para dedicar-se ao comércio de obras de arte e à produção de sedas preciosas, inscrevendo-se também na corporação de Delft como pintor. Quando o pequeno Jan conta quinze anos, Reyner Vos adota oficialmente o nome de Van der Meer ou Vermeer, pelo qual será conhecido doravante. Só muitos anos mais tarde tem-se uma indicação sobre a vida do pintor: é em 1653, quando se casa com Catharina Bolnes, sugerindo sua conversão ao catolicismo. No mesmo ano, ele se registra como mestre da pintura na Confraria de São Lucas em Delft, onde foi eleito presidente da Confraria entre os anos de 1662-63 e 1671-72. (WHEELLOCK, JR., p. 17).

Até meados do século XIX, o nome de Vermeer, permanece, se não esquecido, apenas citado vagamente, pois ainda não haviam reconhecido em Vermeer, como hoje acontece, o maior dos “intimistas” que incansavelmente representou cenas da vida doméstica. Talvez, a explicação deste fato possa ser encontrada em grande parte na personalidade do próprio artista. Primeiro, sua escassa produção, depois, que a sua fama, não estava solidamente estabelecida na sua época para poder resistir ao tempo. Em 1866, Etienne Joseph Théophile Bürger-Thoré (1807-1869), um crítico francês, conhecido por Bürger-Thoré, concluiu o primeiro grande estudo sobre Vermeer. Esta monografia, dividida em três partes, é o primeiro grande estudo consagrado a Vermeer. Publicada em forma de artigos na *Gazette des Beaux-Arts*¹, - o estudo classifica Vermeer como “grande mestre”, com lugar reconhecido na história da arte e uma reputação perante o grande público. Foi um primeiro passo para a elevação de Vermeer à altura dos grandes mestres holandeses da Idade de Ouro. Apesar de impreciso e nem sempre exato, foi um trabalho árduo. Vermeer assinou, quando muito, a metade de suas criações, e, no

¹ Para maiores informações ver: “Vermeer and Thoré-Bürger: Rediscoveries of Reputation”, Francis Suzman Jowell em *Vermeer Studies*, Ivan Gaskell and Michiel Jonker, eds., 1998

século XIX, muitas delas foram atribuídas a outros pintores – mais famosos e mais valiosos.

1.1. Megaexposição *Johannes Vermeer* (National Gallery Washington/Haia, 1995-1996)

A exposição *Johannes Vermeer* da National Gallery of Art é considerada por muitos estudiosos o mais importante evento dos tempos contemporâneos sobre Vermeer proporcionando uma oportunidade única de aceder as pinturas originais, analisar a força com que as reproduções das obras do pintor proliferam dentro da cultura americana e a maneira como uma exposição pode instruir o contemporâneo entendimento do significado da arte. A exposição que esteve patente durante apenas três meses demorou mais de oito anos a ser montada e tornou-se num dos eventos de reconhecimento internacional e amplamente aclamado como a exposição de uma vida. Por trás desta exposição, estava mais uma vez o empenho de Arthur Wheelock, curador responsável pela pintura barroca do Norte da Europa na National Gallery of Art e professor de história da arte da University of Maryland.

Embora pequena em escala, incluindo apenas vinte e uma pintura, não obstante, contém mais da metade das obras conhecidas de Vermeer. O estilo inconfundível da obra do mestre holandês; refinamento, perfeição e inerente beleza, são cuidadosamente demonstrada e discutida nas pesquisas levadas a cabo por Wheelock durante anos, foram desenvolvidas mais uma vez agora com a tangível evidência de um significativo número de verdadeiros originais de Vermeer.

As mídias e o público em geral entenderam e envolveram-se com estes temas e a exposição tornou-se em uma exposição aclamada como um ato de brilhantismo, inspiração e diplomacia. Os estudiosos e o público leigo acorreram em multidões à Washington para ver muitas obras do artista que tinham estado reunidas juntas nos últimos trezentos anos. Desde o leilão para a venda das obras de Vermeer em 1696, vinte anos após a morte do artista, que tantas obras de Vermeer estavam reunidas em um único espaço. A proximidade das pinturas de Vermeer, interagindo uma com as outras, proporcionou ao observador a vantagem adicional de ver as obras como elas terão estado no século XVII, como também o fato de se suspeitar que vinte das

vinte e uma das pinturas incluídas na exposição *Johannes Vermeer* terem sido propriedades de um único patrono: Pieter Claesz van Ruijven.

A exposição estava dividida em seis salas – mas em sete espaços distintos – na Ala Oeste da National Gallery of Art. Além de tudo, a simplicidade do projeto da exposição e a economia com que o texto na parede foi usado, foi combinada pela narrativa contida de Wheelock adicionando uma sensação de silêncio e fluidez no decorrer da exposição que também é latente nas pinturas de Vermeer. Os observadores eram encorajados a experimentar os aspectos visuais de Vermeer relativamente pouco sobrecarregados pelo contexto histórico e desta maneira eram guiados sutilmente para ver a beleza das suas pinturas e desenvolver suas próprias interpretações da obra do artista.

2. A Sobrevivência das Imagens

Durante séculos, a *imitatio* (mimésis) faz parte do processo criativo e formativo dos artesãos e dos artistas, pois era através da avaliação da erudição e da excelência técnica, apropriadas dos Velhos Mestres, que se atingia o reconhecimento perante seus pares. Portanto, a apropriação, citação, releitura ou reinterpretação é uma constante na história da arte, afinal, o termo apropriação já pressupõe a existência de um precedente, uma *matrix*.

Fazendo um retrocesso aos cânones da história da arte, Ticiano, o Velho (1473/1490 – 1576), em sua *Vênus de Urbino* (ca. 1538) “baseia” (grifo da autora) na pose da *Vênus Adormecida* (ca. 1510), de Giorgione (1477 – 1510), e posteriormente Édouard Manet (1832 – 1883), servirá de inspiração para sua *Olympia* (ca. 1863). Se recuarmos no tempo, de citação em citação, releitura em releitura, vamos terminar, de forma inevitável em Aristóteles e Platão. Platão, em *República*, X, questionará se a pintura sendo imitação de uma aparência ou de uma verdade, não será os pintores imitadores de imagens de coisas, e a arte assim, simulação ou aparência. (Platão, 1997: 322-323)

Neste processo, encontramos artistas que articulam sua proposta com uma nova perspectiva. Vincula sua estética e releitura de imagens icônicas, segundo o termo

cunhado por Aby Warburg (1866 – 1929) de *Nachleben*, ou seja, sobrevivência das imagens, nas palavras de Georges Didi-Huberman (1953 -) ou pós-vida das imagens, na concepção de Giorgio Agamben (1942 -), onde as imagens estão sempre em um processo de reinterpretação, inseridas em um novo contexto. As *nachleben* são, assim, um estudo intensivo daquilo que permanece e sobrevive desta relação temporal e não do que já passou, sendo que esta vida póstuma, dotada de movimento, se estabelece numa ideia de fluxo, de ondas mnésicas do tempo que nos levam até ao surgimento de uma hipótese – a iconologia dos intervalos assente numa lei de boa vizinhança – sem a qual não seria possível reconhecer a vida em movimento inscrita na história dos fantasmas para adultos (Didi-Huberman: 2013).

3. As Mulheres de Vermeer e sua releitura

Na introdução à edição brasileira do livro de Michael Baxandall (1933-2008), *Padrões de intenções*, Heliana Angotti Salgueiro faz referência ao livro *Devant le temps*, de Georges Didi-Huberman (1953-), quando este levanta questões pertinentes em relação à sobrevivência das imagens ao longo do tempo conceitos que vão nos ajudar e dar suporte ao nosso estudo à guisa de método:

[...] “a questão da transformação, a da *reinvenção* de um instrumento mental, a do *leque* de possibilidades, a da *montagem das diferenças* que caracterizam uma simples imagem, entre elas a montagem de quadros mentais de vários tempos ou a *dinâmica da memória*, que está presente no artista, e que se revela fora do seu próprio tempo”.² (SALGUEIRO, 2005, p. 16)

Nosso estudo pretende focar-se na sobrevivência das imagens de Johannes Vermeer, através do termo empregado pela história e pela crítica da Arte, a apropriação, através do trabalho de quatro artistas mulheres na contemporaneidade. Na mesma introdução acima referida, Salgueiro, seguindo sugestão de Baxandall, irá fazer uma relação de palavras que irão tratar do objeto de estudo desta pesquisa, como: “apropriar-se de”, “referir-se a”, “retomar”, “citar”, “assimilar”, “integrar”, “prolongar”, “calçar-se sobre”, “transformar”, todas no sentido de extrair um fragmento

² Grifos do autor.

de um contexto vivo e inseri-lo numa nova relação com o passado, ao qual estava vinculado, atribuindo-lhe uma nova função a partir desse novo.

Se partirmos da premissa que as pinturas de Vermeer são consideradas imagens de culto, e estão estabelecidas dentro do cânone da História da Arte, permanecendo vivas, são imagens “sobreviventes”, nosso questionamento dirige-se a estas novas imagens criadas a partir do referencial imagético do mestre holandês. Serão estas imagens também “sobreviventes”? Ou apenas cumprem uma função de resignificação, ao destruir a autoridade tradicional, que não será perdurável no tempo?

Muitas imagens foram apropriadas pelas artes plásticas, uma primeira seleção, ampla e aleatória, recaiu em diversos movimentos artísticos e numa variedade de artistas de diferentes quadrantes. Pintores, fotógrafos, escultores debruçaram-se sobre a obra de Vermeer e através de um novo olhar, apropriaram-se e criaram suas obras. Apenas a título de conhecimento podemos citar o artista alemão Vilhelm Hammershoi (1864-1916) que apropria-se através do tema e estilo; Salvador Dalí (1904-1989) subverte as pinturas de Vermeer através do surrealismo; Gerhard Richter (1932-), pelo meio fotográfico, posiciona uma mulher, na contemporaneidade, que segura um documento, na mesma posição que as mulheres de Vermeer; Sophie Calle (1953-) através de um pano preto que simula a tela vazia onde deveria estar o quadro *A Lição de Música*, fazendo assim o ocultamento da pintura de Vermeer, roubada em 1990, do Isabella Stewart Gardner Museum, e, ao lado uma descrição detalhada do quadro figura em uma outra tela; Claes Oldenburg (1929-) apropria-se através de esculturas e pinturas dos instrumentos musicais retirados das pinturas de Vermeer. Outros artistas podem ser citados, como Bill Gekas, Tom Hunter (1965-) ou o irreverente Banksy (1974/75 -).

Dentro deste mosaico foi necessário fazer uma escolha para efetuar o estudo da apropriação, através das “sobrevivências” das imagens de Vermeer na cultura contemporânea, recaindo sobre a obra de quatro mulheres que dialogam de maneiras diferentes com a obra do mestre holandês. A escolha de obras de artistas mulheres - Nicola Constantino, Jeannette Christensen, Terri Priest, Mary Waters,

que de alguma maneira direcionam seu olhar para as obras do mestre holandês e perpetuam a obra do passado no presente - não foi aleatória; Vermeer se notabilizou, principalmente por pintar mulheres, mulheres sós, portanto esta pesquisa optou por focar o feminino, e na medida do possível, observará este olhar contemporâneo. A seguir de forma breve e introdutória, conheceremos um pouco do perfil de cada uma destas mulheres, e analisaremos como elas perpetuam a obra do mestre holandês.

Nicola Costantino nasceu em Rosário, na Argentina, em 1964. Sua obra reflete suas preocupações científicas, e podemos relacionar seus referenciais pictóricos através da profissão de seu pai – um médico cirurgião, e seus gostos pessoais pela costura e cozinha. O meio utilizado para divulgar seu trabalho é a fotografia, a escultura e, em menor escala, o vídeo. Em seus trabalhos fotográficos, a personagem de suas composições, costuma ser ela própria. A fotografia *Nicola em el espejo, según Vermeer*, foi a obra escolhida para ser analisada. Recriando um ambiente que nos remete para uma cena de Vermeer, dá indicação no próprio título da obra o seu referencial apropriativo. Sua apropriação será de estilo, pois faz uma reinvenção da composição: a luz que entra por uma janela à esquerda, uma mulher que lê uma carta, que é apenas uma, mas, pelo seu reflexo no espelho, nos dá a percepção de duas mulheres. Os ladrilhos fazem o jogo de branco e preto muito utilizados nas obras do mestre de Delft. Por fim, um espelho oval sugere o uso da câmera escura e também o aparato técnico que a própria artista utiliza.



Figura 1 - *Nicola no espelho, segundo Vermeer (2010)* de Nicola Costantino
Fotografia: 180 x 122 cm

Fonte: Disponível em: <<http://nicolacostantino.com.ar/obra-detalle.php?i=32>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Jeannette Christensen (1958-) vive e trabalha em Oslo. Desenvolve seu percurso artístico entre a instalação, a escultura e a fotografia, sendo também professora. Desde os anos de 1990 faz relação entre a chamada cultura popular e de culto, ao apropriar-se, citar e fazer combinações de aspectos da História da Arte com a contemporaneidade, e faz conexões entre a arte e política. As obras escolhidas, para análise fazem parte da série *Passing Time*, 1994, em que Christensen apropria-se de algumas composições pictóricas de algumas das mulheres sóas de Vermeer (*Jovem adormecida à mesa*, *A Leiteira*, *Mulher lendo uma carta*, *Mulher escrevendo uma carta*, *Mulher bebendo*, *Mulher segurando uma balança*, *Mulher interrompida*, *Mulher ao virginal*), e, através das mesmas ações praticadas pelas mulheres do século XVII, as transpõem para a mulher da contemporaneidade, modificando sua indumentária, a saber, jeans e t-shirt branca, e mantém seus gestos, retirando, entretanto, a materialidade. Ao mesmo tempo nos remete ao título da obra original que usa como referencial para sua composição.

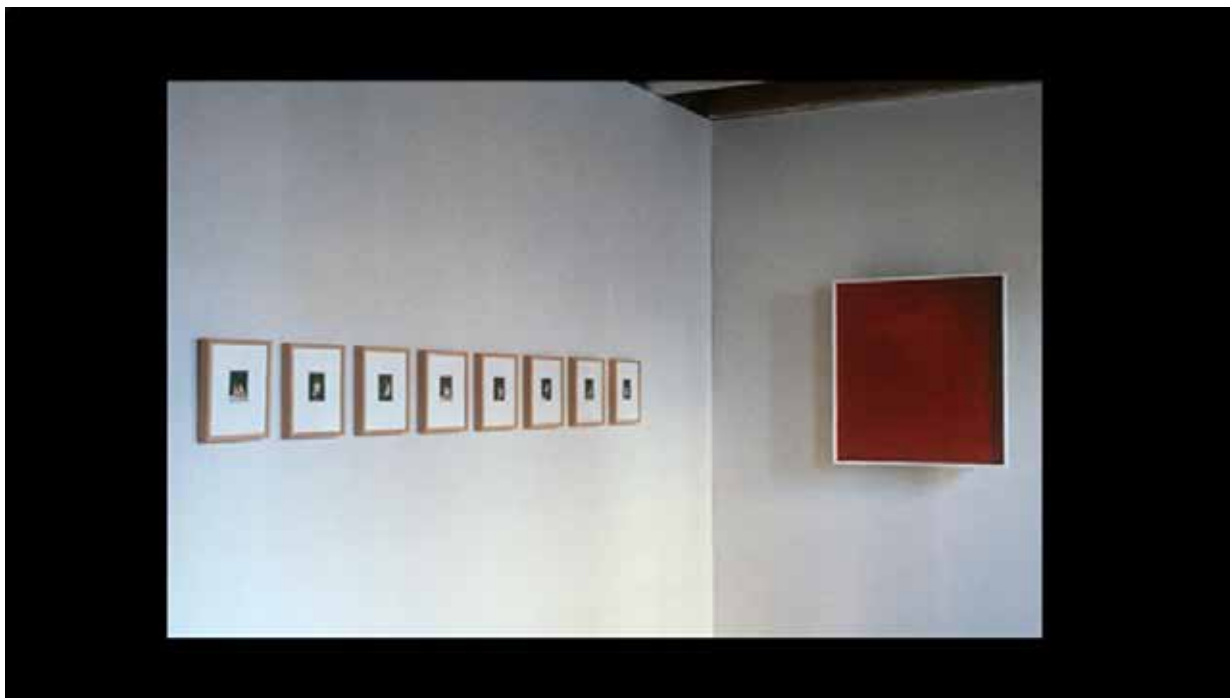


Figura 2 - Exposição da série *A Passagem do Tempo*, 1994 de Jeannette Christensen
Polaroid

Fonte: Disponível em < <http://www.jeannettechristensen.no/the-passing-of-time-1994/>>. Acesso em:
03 abr. 2017.

Também podemos analisar o meio empregue como suporte desta série: as fotografias em formato Polaroid³. Christensen faz uma transferência de suporte, a tecnologia embute à pintura, a moldura branca da Polaroid, funcionando como a moldura de uma tela.

³ O formato de uma fotografia Polaroid é dividida em duas telas: a moldura em branco (dimensões: 11 x 9 cm) e apenas o enquadramento (dimensões: 8 x 7,5 cm).



Figura 3 - *Mulher segurando uma balança* e *Mulher lendo uma carta* (1994) de Jeannette Christensen Polaroid

Fonte: Disponível em < <http://www.jeannettechristensen.no/the-passing-of-time-1994/>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Terri Priest (1928-2014) foi uma artista que ficou conhecida pelas suas apropriações da obra de Vermeer através das figuras femininas, inspirada pela aura de mistério associada a estas mulheres. Se as mulheres do mestre holandês foram retratadas em silêncio, executando tarefas domésticas, Priest toma de empréstimo seu estilo de representação feminina e reorganiza essas mulheres em suas próprias composições. Fazendo uma relação com vários artistas do século do final do século XIX e do século XX (Georgia O'Keefe, Joan Miró, Mary Cassat, Marcel Duchamp, entre outros que será abordados oportunamente), faz um jogo de dentro e fora destas mulheres, que continuam aprisionadas, mesmo quando colocadas num contexto da pintura moderna, comunicando com outro tempo e outras linguagens.



Figura 4 - Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *Vermeer, O'Keeffe & Priest* (2000), *Vermeer & Miro* (1998), *Vermeer, Duchamp & Priest* (1999), *Vermeer & Cassatt II* (2008)
Fonte: Disponível em < <http://terripriest.com/>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Mary Waters (1957-) uma artista plástica que trabalha e vive entre a Irlanda e a Holanda. É uma “caçadora” de imagens e sua preferência recaiu sobre as pinturas do Renascimento até o Romantismo, baseado no verdadeiro amor. Os recortes efetuados das pinturas de Vermeer transmitem amor, admiração, respeito, desejo, cobiça; recriam um momento específico da vida daquelas mulheres, dando ênfase a certos detalhes. Ela apropria-se do estilo dos velhos mestres, mesmo tendo consciência da impossibilidade de efetuar uma pintura como um velho mestre, afinal ela viveu no século XX e seu olhar está contaminado pela sua própria contemporaneidade.



Figura 5 - Da esquerda para direita: *Boca* (1993); *Mulher bebendo* (1997/1998) e *Roupa e quarto holandês* (1993)

Fonte: Disponível em < <http://homepage.tinet.ie/~mawaters/frames.html>>. Acesso em: 03 abr. 2017.

Considerações Finais

As artistas plásticas estudadas ao apropriarem-se das obras dos Grandes Mestres estabelece em primeiro lugar, um diálogo onde o caráter icônico é o principal pressuposto, uma vez que a artista o elege como essencial no seu processo de revisitação das obras do passado, por ser do reconhecimento do grande público. No entanto, num segundo momento, ira subverter a narrativa dando protagonismo a representação da mulher, como sujeito e não apenas objeto do espectador. Mantém-se fiel quanto a composição, modificando a técnica e o suporte, remetendo a obra citada para a contemporaneidade.

O presente artigo poderá contribuir para um novo olhar sobre a questão da apropriação, não apenas nos conceitos de citação, releitura, reinterpretação que se relacionam e interligam-se, mas principalmente na ótica da sobrevivência das imagens, ou seja, Constantino ao recriar uma nova obra está estabelecendo uma relação com a obra de origem, mas ao invés de negar o passado, esta nova imagem sobrevive no futuro, carregando o simbolismo que trás e o novo revisitado.

REFERÊNCIAS (INCLUA APENAS AS FONTES CITADAS NO TRABALHO; CAIXA ALTA, FONTE ARIAL, TAMANHO 11, ESPAÇO SIMPLES, ALINHAMENTO À ESQUERDA, SEM INDENTAÇÃO, SEM LINHA EM BRANCO ENTRE CADA ITEM).

- Livro

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PLATÃO. *A República, X*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. "Introdução. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenções. A explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUZMAN, Jowell. "Vermeer and Thoré-Bürger: Rediscoveries of Reputation". In: GASKEIL, Ivan & JONKER, Michiel (eds.). *Vermeer Studies*. National Gallery of Art Washington D.C., New Haven and London: Yale University Press, 1998.

WHEELOCK, Arthur K. Jr. *Vermeer and the Art of Painting*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Nome do 1º autor

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 PRODUÇÃO FEMINISTA NOS ESPETÁCULOS DE CÂMARA DO ODIN TEATRET

Marilyn Clara Nunes

Mestranda em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp. E-mail: marilynclara@gmail.com

RESUMO

O treinamento desenvolvido pelo Odin Teatret tem o fundante de potencializar o trabalho da atriz e do ator sobre si mesmos, desenvolvendo a sua autonomia e capacidade de criação de espetáculos. No grupo, há dois tipos de espetáculos: os de *ensemble* e os de câmara. Nos de *ensemble* as atrizes e atores criam os materiais partindo da ideia do diretor, enquanto nos de câmara elas(es) partem de sua própria necessidade de criar. Analisando as obras, é possível identificar que os espetáculos de câmara foram elaborados exclusivamente pelas atrizes, que encontram nesse modo de produção o seu lugar de fala caracterizada pelo discurso cênico da mulher, envolta em sua biografia, nos temas de gênero e de identidade.

PALAVRAS-CHAVE

Criação teatral das mulheres. Dramaturgia da atriz e do ator. Odin Teatret. Treinamento.

ABSTRACT

The training developed by Odin Teatret has the foundation of empowering the work of the actress and the actor on themselves, developing their autonomy and ability to create performances. In the group there are two types of performances: those of ensemble and those of chamber. In the ensemble, the actresses and actors create the materials starting from the idea of the director, while in the chamber it comes from their own necessity to create. Analyzing them, it is possible to identify that the chamber's performances were elaborated exclusively by the actresses, that find in this way of production its place of speech characterized by the scenic discourse of the woman, shrouded in their biography, in the themes of gender and of identity.

KEYWORDS

Women theatrical creation; actor's and actress's dramaturgy. Odin Teatret. Training.

Apresentação

O grupo Odin Teatret foi fundado em 1964 tendo como ponto de partida o trabalho preconizado por Jerzy Grotowski, diretor polonês, sobre a essencialidade do teatro na relação entre atrizes(atores) e espectadores. No campo do ofício da atriz (e do ator), havia a busca pela verdade pessoal, desenvolvida pela prática de exercícios que atuavam no rompimento de seus limites, expandindo a área do conhecimento da atriz e ator sobre si mesma(o). Esse processo pôs em voga o termo “treinamento” que, realizado no próprio grupo, era composto por exercícios e pelo processo de criação dos espetáculos, abrangendo, portanto, sua formação e criação artística.

Nas duas primeiras décadas do Odin, o treinamento teve a função de formar as atrizes (e atores) que, muito jovens, adentravam ao grupo sem prévios conhecimentos. Ali, seguiam orientações de Eugenio Barba, que assumia o papel de diretor-pedagogo, conduzindo o treinamento coletivo. Os exercícios praticados, segundo Barba (2010), eram provenientes da pantomima, da rítmica, da plástica, da ginástica e do esporte. No mesmo período, temos as produções dos espetáculos de *ensemble*: *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana*, em 1967; *Ferai* e *A casa de meu pai*, entre 1969 e 1973; *Venha! E o dia será nosso!*, em 1976; e *Cinzas de Brecht*, em 1980.

Com o passar dos anos, o treinamento, junto com seus fazedores, se modificou. Roberta Carreri (2011, p.45), atriz do grupo, apresenta um exemplo pessoal desta alteração, dividindo seu treinamento em “estações”:

O propósito da minha primeira estação era, através do aprendizado de exercícios com outros, descobrir novas maneiras de pensar o corpo e encontrar minha presença cênica.

Na segunda estação comecei a desenvolver um treinamento individual, inserindo princípios que eu mesma criava (...).

Na terceira estação, o treinamento tornou-se o espaço no qual me concentrava na organização de partituras físicas, ou seja, sequência de ações fixas (...).

Agora, na quarta estação, o que me move é mais um tipo de necessidade existencial que se concretiza em um tema a partir do qual busco textos, músicas, objetos (...); criar sequência de ações e danças para construir uma montagem que tenha uma coerência dramática.

Evidencia-se uma mudança significativa ocorrida no formato do treinamento: de coletivo para individual, acompanhando as novas necessidades dos integrantes. Se inicialmente o trabalho era voltado para o desenvolvimento de uma linguagem comum e para a incorporação de conhecimentos e desenvolvimento de ferramentas de trabalho, num outro momento, foi dado espaço a individualidade, ampliando as possibilidades de descobertas e elaborações dos treinamentos pessoais. Quando as atrizes (e atores) passaram a se apropriar do seu treinamento, individualizando-o, também assumiram com grande potência o seus papéis de criadoras(es), não restringindo-se ao desenvolvimento da sua presença cênica, mas buscando a construção de uma dramaturgia, o que fez surgir os espetáculos de câmara ou seja, com poucas atrizes e atores.

Assim, em meados da década de 80, sem deixar a produção dos espetáculos de *ensemble*, o grupo passa a criar também espetáculos de câmara, dando início a

uma série deles: *Casamento com Deus* e *A história de Édipo*, em 1984; *Judith*, em 1987; *Memória*, em 1990; *O Castelo de Holstebro*, em 1990; *Itsi-Bitsi*, em 1991; *As Borboletas de Doña Música*, em 1997; *Sal*, em 2002; *O livro de Ester*, em 2005; *Ave Maria* e *Matando o tempo*, em 2012.

Há no grupo, portanto, dois tipos de produção: de câmara e de *ensemble*, também evidenciado por Carreri (2011, p.145), que discorre sobre as diferenças de modos de criação:

No Odin Teatret, os espetáculos de grupo nascem de uma ideia ou de uma exigência de Eugenio. As demonstrações de trabalho e os espetáculos com um, dois ou três atores nascem, ao contrário, da necessidade do ator e têm raízes profundas no treinamento.

Carreri relaciona diretamente as produções do *ensemble*, ou seja, do grupo, com a potência criativa do diretor, Eugenio Barba. Essa é uma característica comum de produção, especialmente no teatro tradicional, em que o diretor concebe a obra e recruta atrizes (e atores) para dar vida a suas ideias. Esse não é o caso do Odin, que possui um trabalho estável há muitas décadas, e, ainda que haja a alternância de parte do elenco a cada produção, a maioria é mantida, havendo atrizes e atores que estão no grupo desde a sua fundação. Também o treinamento foi desenvolvido por todos do grupo, e seus resultados estão presentes nas obras de *ensemble*, porém, Carreri ressalta o uso do treinamento especialmente nas obras de câmara, talvez pela exigência desse tipo de trabalho e suas condições de realização, já que o *ensemble* não está essencialmente envolvido nos espetáculos, mas são forças individuais que propulsionam a sua criação.

Modos de produção dos espetáculos

Ensemble

Os espetáculos de *ensemble* são os carros-chefes da companhia, e sua vida varia, em geral, de 3 a 5 anos, sendo logo substituídos por um carro-chefe mais recente, possibilitando a continuidade de turnê do grupo. Estes espetáculos abarcam a maior parte ou todas as atrizes (e os atores) do grupo e são importantes para mantê-lo sólido e unido, não só pela criação coletiva, mas, ainda, pela presença de todos os integrantes nas longas viagens. Nos processos criativos destes, Barba busca, através de suas atrizes e atores, criar uma linha dramática que é permeada pelas histórias

criadas por cada uma(um), contudo, a *red tread* da dramaturgia é conduzida diretamente por ele e muitas vezes remete à sua própria biografia.

Surgindo de uma demanda ou necessidade do diretor, por vezes a vinculação pessoal desse para com a obra é evidenciada. Um exemplo é *Talabot*, cujo nome refere-se a um navio no qual Barba viajou para a Índia, uma experiência determinante para a sua vida profissional; outro é *A Vida Crônica*, obra em que a sua própria história é apresentada através da figura de um estrangeiro que perde o pai. Em vários dos espetáculos, as atrizes e atores adentram as propostas de Barba, inspirando-se em sua biografia para criarem as personagens. Doña Música, criada por Julia Varley para o espetáculo *Kaosmos*, inspira-se na imagem da avó de Barba, que tinha longos cabelos brancos (VARLEY, 1996). Também a personagem Vera, criada por Kai Bredholt para *A Vida Crônica*, revela esta relação:

Em *A Vida Crônica* eu atuo uma mulher, a viúva de um oficial basco. Ela foi originalmente inspirada em Dona Vera, a mãe de Eugenio. A ideia para criar esta personagem emergiu da cadeia de pensamentos que o próprio Eugenio iniciou. (...) Eu também tomei emprestado algumas fotos do tempo em que Vera era uma garotinha, uma de quando ela era uma viúva com dois filhos pequenos e outra quando era uma mulher madura circundada por dois filhos crescidos vestidos em uniformes militares. (BREDHOLT, 2011, p.29, trad. nossa).

Ambos exemplos identificam a criação das personagens e dos espetáculos conectada à uma demanda externa ao universo da atriz (e do ator), que se colocam nesses a serviço de um trabalho coletivo, concebido por seu diretor.

De câmara

Os espetáculos solos ou com poucos integrantes surgem a partir de uma necessidade pessoal de seus criadores, de materiais explorados no treinamento, ou, no interesse no trabalho com algum tema específico. Este tipo de espetáculo requer uma autonomia maior por parte de quem cria, já que as atrizes e atores devem elaborar seus materiais sozinhos, não contando, no momento inicial do processo, com o acompanhamento ou intervenção por parte do diretor ou da diretora. Daí a importância de uma efetiva apropriação de técnicas e procedimentos criativos, que Carreri (2011) associa à uma fase de seu treinamento, para a realização do trabalho árduo de produzir materiais com nós dramáticos que se apoiam não em textos escritos para teatro, mas na presença cênica da atriz (e do ator), na capacidade de

deslocar-se no espaço, de encontrar variações vocais, de criar uma sequência de ações, de fixar e repetir os materiais criados e, de encontrar uma lógica dramaturgica.

A identidade da atriz (e do ator) é evidenciada neste tipo de criação, cujo processo exige uma grande disciplina para sua realização, pois não há um cronograma fixo de trabalho, mas criado nos momentos de folga das atividades do grupo. Ao contrário dos espetáculos de *ensemble*, estes nunca se tornam carros-chefes, exigindo um esforço pessoal de suas criadoras e criadores para a sua circulação. Outra dissemelhança é o fato destes espetáculos do Odin, mesmo necessitando de adaptações por conta do tempo e mudanças físicas de suas atrizes e atores, nunca saírem de repertório, fazendo com que haja espetáculos com mais de 25 anos de existência.

Ainda que alguns espetáculos de câmara contem com integrantes masculinos, são as mulheres que centralizam a criação. Voltemos às obras: tirando os dois espetáculos de câmara mais antigos, que são *Casamento com Deus* e *A história de Édipo*, e que não estão mais em repertório, todos os outros foram criados por mulheres e permanecem ativos. Assim temos: *Judith*, criado em 1987 por Roberta Carreri; *Memória*, criado em 1990 por Else Marie Laukvik, com participação do músico Frans Winter; *O Castelo de Holstebro*, criado em 1990 por Julia Varley; *Itsi-Bitsi*, criado em 1991 por Iben Nagel Rasmussen, com participação dos atores-músicos Jan Ferslev e Kai Bredholt; *As Borboletas de Doña Música*, criado em 1997 por Varley; *Sal*, criado em 2002 por Carreri com participação do músico Ferslev; *O livro de Ester*, criado em 2005 por Rasmussen, com participação da violinista Elena Floris; *Matando o tempo* e *Ave Maria*, criados em 2012 por Varley.

Através das ferramentas de criação desenvolvidas no treinamento, os materiais dos espetáculos são elaborados pelas atrizes e, quando surge a necessidade de haver uma direção artística, estes são compartilhados. Sobre o momento de passagem entre a criação das atrizes, em separado, e aquele em que o diretor é chamado para colaborar com a montagem, Carreri (2011, p. 172), discorrendo sobre o processo de criação do espetáculo de câmara *Sal*, compartilha a razão da mudança: “após três anos, o nosso trabalho chegou a um beco escuro. Não conseguíamos encontrar uma história com a qual trespassar, como um fio de um colar de pérolas, as cenas da nossa montagem. Buscamos ajuda”. Ou seja, o diretor adentra um trabalho já em processo, atuando como colaborador da obra.

Os espetáculos de câmara: uma produção feminina

O trabalho que estas atrizes criam sozinhas, partindo de suas necessidades e desejos, estão conectadas ao mundo feminino e trazem, em sua estrutura, elementos em comum. Aston (1999) apresenta a autobiografia como um recurso do teatro realizado por mulheres. Para ela, uma atriz que, em frente ao público, apresenta em primeira pessoa um discurso narrativo referindo-se à sua própria vida, está realizando um discurso autobiográfico, tornando-se tanto o objeto quanto o tema do trabalho. Ela aponta ainda, em seu livro *Feminism Theater Practice: a handbook*, que temas recorrentes destas produções são sobre mulheres ou sobre a relação entre mães e filhas.

Pasquier (PASQUIER apud ASTON, 1999, p.5, trad. nossa) amplia os procedimentos de criação destes dizendo que: “Estas mulheres que trabalham no teatro tentam, com um passo transitório, reduzir a participação dos homens em seus trabalhos. Elas preferem trabalhar em textos escritos por mulheres, escrever ou adaptar os textos elas mesmas”. De fato, os textos de onde partem as montagens dos espetáculos de câmara do Odin, são permeados por poemas, cartas, contos, letras de música e discursos pessoais femininos. Nenhum deles utiliza-se do texto clássico dramático, ou seja, aquele escrito para o teatro, talvez inclusive por não serem textos que favoreçam a produção feminista, por conta de seus personagens. Sobre o texto clássico dramático, Hanna (HANNA apud ASTON, 1999, p.8, trad. nossa) comenta:

Raramente nos é possível interpretar uma mulher que viveu no palco em seu direito próprio. Nós somos a esposa, mãe ou par romântico de alguém (este alguém sendo um homem, claro). Nossa identidade teatral foi frequentemente definida em termos de nossa relação com (mais importante) personagens masculinos. Nós somente tivemos uma existência porque estivemos conectadas a eles.

Dolan (1996) apresenta a questão da identidade enquanto um aspecto de discussão importante na história do feminismo, referindo-se ao que chama de “famoso *slogan*: pessoal é político”. Apresentar aspectos pessoais, expor a sua identidade num espetáculo, é algo político. Sendo a artista uma mulher, considerando-se a história da ausência da presença feminina na história do teatro, é um ato político feminista falar de si mesma.

Já Beauvoir (BEAUVOIR apud SIMON, 2006, p.223, trad. nossa) coloca-nos como o trato com temas com o corpo, seja seu ou do homem, e, a relação com os filhos, apresentam-se enquanto feminista em detrimento da abordagem masculina, quando as mesmas ações são realizadas por homens:

Diferenças entre homem e mulher sempre existirá, o erotismo dela, e logo o seu mundo sexual, tem uma própria forma especial, e portanto, não pode deixar de engendrar uma sensualidade, uma sensibilidade de natureza especial. Isto significa que, as suas relações com o seu próprio corpo, com o corpo do homem, com o filho, nunca serão idênticas à que o homem mantém com o seu próprio corpo, com o corpo feminino, com o filho (...)

Apresentaremos as produções de câmara realizadas por Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley e Roberta Carreri, atrizes do Odin Teatret, a fim de entender como a presença dessas características femininas dentro de suas obras.

Produção de Iben Nagel Rasmussen:

Os espetáculos *Itsi-Bitsi* e *O livro de Ester*, da atriz Iben Nagel Rasmussen, apresentam fatos reais da vida da atriz criadora, sendo, portanto, obras carregadas de discurso autobiográfico.

Itsi-Bitsi é um espetáculo que surgiu da estrutura de uma improvisação criada em treinamento, enquanto Kai Bredhold, um músico ator do Odin Teatret e também marido de Rasmussen naquele período, cantava uma música de despedida ao fundo, como acompanhamento (RASMUSSEN, 1997). Após compartilhá-la com seu diretor, este iniciou a proposição de temas para atriz até que ela se interessou por um: falar de sua juventude com seu namorado Eik Skaløe, o primeiro poeta *beat* a cantar em dinamarquês, e, que se suicidou em 1968, na Índia. Isto despertou interesse na atriz, que se perguntou “como será possível falar de algo que está tão envolto à minha própria pessoa sem que se torne banal, patético, sentimental ou demasiadamente direto e pessoal?” (RASMUSSEN, 1997, p.10, trad. nossa). Esta passagem mostra a preocupação da atriz em trabalhar com dados de sua vida e usá-los para compor o espetáculo, de forma explícita e direta.

Quando se trabalha neste nível de abordagem criativa, as pessoas que são convidadas para fazer parte também devem, de alguma forma, estar conectadas ao

contexto. Rasmussen, que já tinha Bredholt como músico, convidou ainda Jan Ferslev, outro ator e músico do Odin Teatret, que é dinamarquês e que conheceu o Odin através de Iben. Em suas palavras: “nós tínhamos perguntado a Jan, que compôs e tocou uma música no violão, se ele queria fazer parte do espetáculo. Ele disse que sim. Jan pertence à minha geração e passamos por muitas experiências parecidas” (RASMUSSEN, 1997, p.12, trad. nossa). O texto do espetáculo é composto por relatos da atriz sobre a sua viagem da Europa até a Índia, ao lado de seu namorado, revelando coisas íntimas como o aborto que cometeu e que arruinou seu útero, e as drogas que usavam.

Figura 1 Iben Rasmussen em Itsi Bitsi

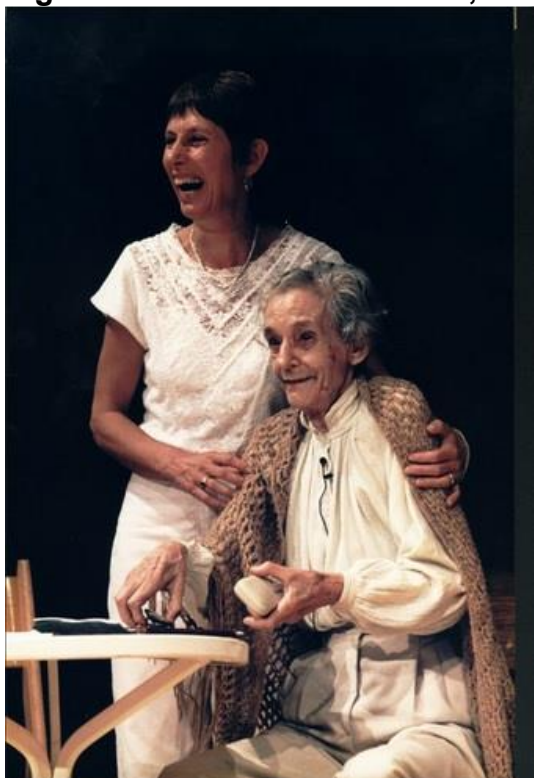


Fonte: Tony D'urso (1997)

Já *O Livro de Ester* trata de Ester Rasmussen, mãe da atriz, que foi ainda uma escritora novelista. Houve um livro chamado *Livro da Semente*, escrito por Ester durante a gestação de Iben, que nunca foi publicado. Rasmussen (2002, p.45) pergunta-se, como mote de trabalho: “seria eu capaz de criar um espetáculo sobre a minha própria mãe?”. Imagens projetadas de sua mãe lendo a primeira página de *Livro*

da Semente e uma violinista tocando ao lado, enquanto a atriz relata suas memórias de infância, fazem parte desta montagem, que Iben Rasmussen não sabe se considera um espetáculo (RASMUSSEN, 2002).

Figura 2: Iben e sua mãe Ester, no Odin Teatret



Fonte: Odin Teatret (2015)

O pai de Iben Rasmussen, Halfdan Rasmussen, é um escritor de literatura infantil muito famoso e aclamado na Dinamarca, contudo, ela dedica-se a homenagear a mãe, trazendo a relação da maternidade e a relação entre mãe e filha como tema da obra. Também traz no palco uma violonista, ou seja, a colaboração de outras mulheres se dá de forma natural na composição do espetáculo. Isso não ocorre em *Itsi Bitsi*, porém, neste espetáculo, o tema trata de perdas: do grande amor que teve e que morreu; de um filho abortado, e que, por conta dos resultados desta violência contra seu próprio corpo, findou todas as suas possibilidades de maternidade.

Ambos espetáculos foram estruturados em sua biografia, sendo ela, uma mulher, a olhar para a sua história, e a narrar os acontecimentos; também a homenagem a sua mãe, caracteriza a obra como feminina, segundo as indicações de Aston (1999) e Pasquier (apud Aston, 1999).

Produções de Julia Varley

O Castelo de Holstebro, *Matando o Tempo*, *Ave Maria* e *As Borboletas de Doña Música* são todos espetáculos solos criados por Julia Varley. Os três primeiros carregam a personagem Mr. Peanut (uma figura com cabeça de caveira) enquanto a última é a personagem Doña Música, retirada de *Kaosmos*, um dos espetáculos do *ensemble*.

Figura 3: Julia Varley numa cena de *Matando o Tempo* e *Ave Maria*



Fonte: Rina Skeel (2012)

A figura de Mr. Peanut, presente nesses três espetáculos, traz à cena a personalidade da atriz. Julia descreve-o como curioso, vivaz, afetuoso, sem muitas ilusões, mas obstinado, e diz (VARLEY, 1997, p.6, trad. nossa): “Por anos ele tem sido a identidade detrás da qual eu podia revelar-me e ocultar-me. Ao começar *O Castelo de Holstebro*, escolhi mais uma vez que Mr. Peanut falasse por mim. Ao final ele me obrigou a falar. E assim, através dele, dialogo comigo”. Portanto, a identidade da atriz está centralizada na personagem, ainda que a exposição dessa personalidade não apareça explicitamente, mas conectada ao contexto ficcional da personagem e espetáculo.

O *Castelo de Holstebro* trata do “ser ou não ser?”, atualizando a frase de Hamlet para construir um espetáculo permeado de perguntas cujas respostas cada espectador deve encontrar. Mr. Peanut (VARLEY, 1997, p.5, trad. nossa), que ora parece uma mulher, ora um homem, e ora sua vestimenta contém traços característicos de ambos os gêneros, diz: “Se virem um par de seios dizem que é mulher, se virem barba dizem que é homem. Mas e eu, o que sou?” (ele veste um fraque e uma saia). Assim, a questão de gênero, de cultura em torno do que define a identidade de um indivíduo, é colocada em xeque.

Figura 4: O castelo de Holstebro



Fonte: Rina Skeel (2016)

Matando o Tempo é um espetáculo de rua de 15 minutos de duração que apresenta, através de Mr. Peanut, uma mãe, uma dona de casa, uma noiva, e a mudança entre homem e mulher. Através de sua dramaturgia, é possível identificar a relação da mãe com a(o) filha(o), os afazeres domésticos e o trato com o próprio corpo, feminino.

Partindo da estrutura de *Matando o Tempo* foi criado o espetáculo *Ave Maria*, adicionando-se à sua dramaturgia a história biográfica de María Cánepa, uma atriz chilena que Julia conheceu, tornou-se amiga e que veio a falecer em 2006. O discurso gravado de Cánepa dizendo que dedicou 60 anos de sua vida ao teatro, ao mesmo tempo em que vemos surgir em cena a sua imagem estampada numa foto no centro

do palco, faz sobressaltar a figura da mulher, com sua identidade e ofício, constituindo-se ainda de uma homenagem póstuma realizada de uma atriz para outra.

As Borboletas de Doña Música é um espetáculo sobre identidade que usa a física moderna para falar sobre a existência. A sua personagem, Doña Música, pergunta: “Como nasci? Foi a atriz quem me deu vida? Ou fui eu, a personagem, quem revelou a atriz?” (VARLEY, 2016).

Assim, os espetáculos são permeados pelo questionamento sobre gênero, sobre a existência, e, um deles, *Ave Maria*, homenageia uma mulher, outra atriz, o que vai de encontro também com as indicações de feminismo de Aston (1999) e Dolan (1996).

Produções de Roberta Carreri

Figura 5: Roberta Carreri em Judith



Fonte: Tony D'urso (2016)

Roberta Carreri criou os espetáculos *Judith* e *Sal*, este último em parceria com Jan Ferslev. Em *Judith* vemos uma atriz completamente autônoma em cena. Ela liga a única luz do palco, vai atrás da cortina e liga a música que a acompanhará por todo o espetáculo, e então, inicia a apresentação. Este foi um espetáculo que surgiu quando a filha de Carreri iniciou os estudos na escola, obrigando-a a deixar os espetáculos do *ensemble* para poder cuidar de sua filha. A dor de não ter tido um filho

com o seu segundo marido, Torgeir Weathal, Ihe fizera escolher o mote da criação: uma mulher que espera um filho (CARRERI, 2011, p.145). Carreri chamou-a de Maria, que durante o processo passou a ser Maria Madalena e, por fim, tornou-se Judite. Sempre portanto, o espetáculo foi pensado a partir de uma figura feminina e da relação desta com a maternidade.

Sal é um espetáculo que surgiu de músicas e materiais utilizados na demonstração técnica do *ensemble*, chamado *Os Ventos que sussurram no Teatro e na Dança*, sendo que Carreri, em colaboração com o músico Jan Ferslev, decidiu continuar a exploração do que criaram para a demonstração. Partindo da ideia de ter uma espécie de odisseia feminina, neste espetáculo a mulher assume o papel daquela que procura por seu amado que desapareceu.

Figura 6: Sal



Fonte: Jan Rusz (2016)

Como tantas mulheres que procuram seus filhos desaparecidos ou seus maridos que se foram, neste espetáculo a dor da procura, a saudade e a solidão são abordadas com grande força. Vemos na última cena o mar de sal, que faz analogia com o sal contido nas lágrimas, cair sobre a atriz, fazendo-a desaparecer.

Portanto, *Judith*, o título de um dos espetáculos, por si só remete e determina quem e sobre quem o espetáculo se realizará, dando luz à mulher criadora; *Sal* também está focado nessa feminilidade, através de temas que fazem parte, com maior força, do universo da mulher.

Conclusão

O treinamento da atriz e do ator, no Odin Teatret, tem como característica fundamental o desenvolvimento da atriz e do ator sobre si mesmos, o desenvolvimento de sua autonomia e a capacidade de criar para um espetáculo. Partindo disso, observa-se que a criação para um espetáculo de câmara seria o ápice desse desenvolvimento, visto que o criador e a criadora exercem o papel central do desenvolvimento espetacular, instigados a trabalhar a partir de uma necessidade pessoal, sendo que esta determina o caráter da obra.

Apesar de todos os integrantes do grupo (atrizes e atores) terem recebido a formação dos exercícios de treinamento que desenvolvem tal autonomia criativa, as obras de câmara foram unanimemente criadas pelas atrizes do grupo, sendo que os atores que também fazem parte dos espetáculos (em alguns casos), são colaboradores das atrizes.

É interessante pensar em como a potência de criação da atriz e do ator, nesse grupo, está engendrado nas mulheres, talvez pela sua necessidade de trazer temas que não sejam do interesse do coletivo. Sobre o processo, tema e objeto de criação dos espetáculos, perguntamo-nos: o que será que as mulheres querem falar que não cabe nos espetáculos de *ensemble*? E tomamos como referência Aston (1999), Dolan (1996) e Simon (2006), que apresentam características específicas da produção feminina no teatro, tais como: corpo, identidade e gênero. Tais características encontraram correspondentes nos espetáculos de câmara do Odin, onde as temáticas reveladas em suas produções foram as: da autobiografia, que inclui a relação com o aborto (*Itsi-Bitsi*), da mãe e filha (*O Livro de Ester*), da mulher (*Ave Maria*), da relação de abandono sofrida pelo sexo masculino (*Sal*), de uma mulher importante na história (*Judite*), das questões existenciais e de gênero (*As Borboletas de Doña Música* e *O Castelo de Holstebro*).

Entendemos, portanto, que o trabalho de produção feminina é específico e de grande potência, solidificando uma forma de trabalho que se faz presente em todo o processo formativo do ofício, que vai de exercícios à criação e apresentação de espetáculos, solidificando a presença da mulher na história do teatro contemporâneo de modo singular, sendo este político, ético, pessoal e autônomo.

REFERÊNCIAS

- ASTON, E. *Feminist Theatre Practice: a handbook*. New York: Routledge, 1999.
- BARBA, E. Algo rico y extraño. In: *El Castillo de Holstebro*- programa do espetáculo). 1997 [sem local e editora].
- BREDHOLT, K. Donna Vera. IN: *The Chronic Life*. Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, Holstebro, Dinamarca, 2011 [sem editora, edição impressora do programa do espetáculo].
- CARRERI, R. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DOLAN, J. In defense of the discourse. In: MARTIN, C. *A sourcebook on Feminist Theatre and Performance: on and Beyond the stage*. New York and London: Routledge, 1996.
- VARLEY, J. *El Castillo de Holstebro* – programa do espetáculo. 1997 [sem local e editora].
- _____. *Doña Música Butterfly*. Disponível em: www.odinteatret.dk/productions/current-performances/doña-musica-s-butterflies.aspx. Acesso em: 25 mar. 2016.
- _____. *Vento ad ovest*. Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1996.
- RASMUSSEN, I. *Ester's Book*. In: The Open Page. Arhus: Aarhus University Press, No. 07, 2002. (p. 45-48)
- _____. *Itsi Bitsi*. In: The Open Page. Arhus: Aarhus University Press, No. 02, 1997. (p. 09-15)
- SIMON, M. *The Philosophy of Simone de Beauvoir: Critical Essays*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

Marilyn Clara Nunes

É atriz, professora e pesquisadora. Desde 2012 é colaboradora do Nordisk Teaterlaboratorium. Atualmente cursa o mestrado em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, possuindo graduação em Letras pela Faculdade de Presidente Prudente (2007) e formação técnica em teatro pelo SENAC (2003). Atuou como professora de teatro em instituições culturais e educacionais. Desde 2008 dedica-se ao estudo prático de treinamento e dramaturgia da atriz e do ator.

PRESENCAS E AUSÊNCIAS: PESQUISAS SOBRE ARTES NO FEMININO

Valéria Eugênia Garcia
Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP) - valgarcia2003@gmail.com

RESUMO

O artigo apresenta as condições iniciais para o desenvolvimento do projeto docente, *Sobre Presenças e Ausências: O feminino nas artes*, que tem o objetivo de organizar pesquisas, nível iniciação científica, dedicadas à investigação do papel feminino no mundo das artes. O recorte temporal proposto para o projeto abrange desde as reflexões sobre arte feminina no século XV até o momento contemporâneo. Apesar do largo espaço de tempo autorizado, os discentes são orientados a circunscreverem um período de tempo enxuto e exequível no âmbito da pesquisa em nível de graduação. Nesse sentido, o projeto docente torna-se importante instrumento de trabalho, valorizando a inquietação constante e, acima de tudo, motivando os estudantes a permanecerem comprometidos com suas pesquisas individuais. Como recurso metodológico os alunos são convidados a organizar suas fontes bibliográfica e antever a possibilidades de entrevistas associadas ao tema escolhido.

PALAVRAS-CHAVE

Arte feminina. Mulheres artistas. Musas. Feminismo.

ABSTRACT

This paper presents the initial steps on the development of the academic research project, On Presences and Absences: The feminine in the arts, which aims to organize an investigation dedicated to the exploration of the feminine role in the world of the arts. The temporal parameter proposed ranges from the reflections on feminine art in the XV century to the contemporary moment artistic actions and achievements. In spite of the extended period of investigation, students are advised to set aside a feasible period of time compatible to an undergraduate research. In this sense, the academic project becomes an important working tool, valuing constant restlessness and, above all, motivating students to remain committed to their individual work. As methodological resource students are invited to organize their bibliographic sources and anticipate interviews associated with their particular theme of interest.

KEYWORDS

Feminine art. Women artists. Muses. Feminism.

1. O espaço da mulher no mundo das artes

Tratar da ação feminina no espaço artístico é uma missão inquietante, desafiadora e apaixonante. Com o objetivo de organizar um coletivo de pesquisas de iniciação científica elaborou-se um projeto temático de investigação docente como alternativa abrangente, livre e flexível inerente a qualidade, dimensão, possibilidades de tratamento do tema proposto.

Qual o espaço da mulher no mundo das artes?

Essa primeira pergunta foi lançada como mote para sensibilizar e envolver discentes de graduação do curso de arquitetura e urbanismo da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP) numa empreitada que desde seu início preza pela valorização da ação investigativa individual dos alunos/alunas participantes.

De tal modo, o projeto de investigação tornou-se exequível quando admitidos resultados abertos advindos da premissa de livre-arbítrio concedida aos discentes. Assim, a proposição da questão norteadora abriu-se para ser lapidada, recortada, esmiuçada, lida por suas linhas, entrelinhas e avessos nos trabalhos decorrentes da proposta apresentada e aceita pela Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade de Ribeirão Preto.

Ainda sobre a interrogação lançada inicialmente, fundamenta-se a intenção de instigar alunos pesquisadores e, simultaneamente, demarca-se por ela o método de trabalho que parte de uma provocação inicial que busca sensibilizar e engajar discentes em empreitadas de iniciação científica. Trata-se de proporcionar o estímulo necessário para que estudantes participem do processo de produção e difusão do conhecimento no ambiente universitário.

Por esta lógica, partilha-se o juízo de que projetos acadêmicos avançam para além dos questionamentos iniciais, quando as perguntas em proposição despertam no discente uma inquietação genuína. Porquanto, não é exatamente a dúvida, porém o desconforto e a perturbação por ela promovidos que produzem as energias que movimentam os empreendimentos de pesquisa até o momento da consolidação dos objetivos desejados. Somente a inquietação e a sensação de não conformidade podem gerar a esperada posição proativa frente a contextos ainda não investigados em profundidade. Assim, situações particulares, sujeitos, obras de arte e espaços de ação podem transforma-se em tema e, posteriormente, em pesquisa exequível no âmbito de um curso de graduação.

Neste sentido, propõe-se a apresentação de um grande contexto de ausências e presenças do feminino no mundo nas artes, citando os versos de Baudelaire, *A uma passante*:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 1985:361)

Assim como o poeta da modernidade lamenta o vazio daquela que não amou, adjetivos, como “efêmera”, “fugidia” e “fugaz”, persistem apesar da atividade engajada de inúmeras artistas.

Vicente (2011: 19-33), na introdução de seu livro *A arte sem história, mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*, resgata a metáfora da “página em branco” para refletir sobre as possibilidades e os limites do acesso feminino aos ambientes de projeção artística e, por excelência ao espaço público¹. Tal metáfora mostra a maneira como, durante tantos séculos, a cultura vigente subjugou a representação do feminino e impingiu ausência, vazio, negação e silêncio, tecendo as tramas de uma tradição que identifica o autor como masculino e lega ao feminino a condição de sua criação passiva.

Neste sentido, a primeira interrogação desdobra-se em outras:

- Por que as mulheres são lembradas como inspiração para a criação, mas não como criadoras? Isto é, por que foram musas para telas, esculturas, fotografias ou ainda heroínas em romances, porém, raramente são reconhecidas como pintoras, fotógrafas ou escritoras?

¹ O termo espaço público deve ser entendido aqui em sua variedade de significados. Enfatiza-se sua validade tanto para o espaço social historicamente dominado pelos valores masculinos, quanto seu desdobramento urbano que circunscreve a própria cidade e seus ambientes de uso comum em espaços de acesso privilegiado aos homens.

- Por que foram “artefatos culturais”, mas não participaram da “produção de cultura”?
- Quais foram àquelas e quais as condições que permitiram a subversão dos limites da tradição masculina ativa e do feminino como passivo?

De fato, a sociedade ocidental reforçou papéis masculinos, plenos em símbolos de destreza, física intelectual e mecânica e deixou ao feminino o arquétipo da beleza. A mulher como objeto do desejo seguiu circunscrita por modelos de comportamento passivos e pela servidão. Isto serviu muito bem aos padrões comportamentais do século XIX e, especialmente aos do século XX, em plena revolução dos mercados, afinal, a mulher é vista como consumidora em potencial. (VALENTE, 2016: 107-116).

Em tal conjuntura, coube ao feminino encarnar as mais variadas possibilidades de representação da submissão, desde o ideal transcendente e inatingível do “belo classicista”, passando pelas tensões melancólicas do “sublime” até a decomposição das formas encetada pelas vanguardas (ECO, 2014: 275-284). Restou às mulheres a aura, o gozo e, nas sombras da visibilidade, o fardo da condição de musa. Personalidades e histórias de vida uniram figuras dessemelhantes, como: Alice Liddell, Lee Miller, Lizzie Siddal, Lou Andreas-Salomé, Charis Weston, Gala Dalí e Suzanne Farrel. Cada uma respondeu de um modo diferente aos dilemas que tradicionalmente têm se apresentado às mulheres, às obrigações, obstáculos e opções que cercam questões que envolvem família, crianças e trabalho. Em cada caso, os termos em que essas escolhas foram formuladas e feitas refletiram o ambiente social e histórico em que essas mulheres viveram, bem como sua determinação em resistir às convenções predominantes e às pressões de seu próprio tempo (PROSE, 2004: 15-43).

No que tange a vasta disseminação de exemplos e contraexemplos, atentos à reprodução dos comportamentos desejáveis, a exposição pública da cortesã de Caravaggio escandalizou a sociedade da sua época. O artista apresentou o corpo de uma prostituta morta como modelo para a ascensão de Nossa Senhora, *Morte da Virgem* (1604-1606). Esta mesma representação seria socialmente admitida somente séculos depois, quando Édouard Manet apresenta a ainda controversa *Olympia*, no Salão de 1863.

Os interditos, entretanto, não cessam, Simioni (2011) oferece uma reflexão sobre as dificuldades de expor mulheres artistas. Na resenha do catálogo, *Elles@centrepompidou: Artistes Femmes dans La Collection du Musée National d'Art Moderne*, a autora mostra uma breve, porém, elucidativa consideração histórica sobre o nicho particular que se abriu desde o século XIX para abrigar o contingente de artistas do sexo feminino que almejavam expor suas obras. Naquele contexto, emergiram os salões exclusivos que contribuíram inicialmente para a superação dos obstáculos particulares que as mulheres enfrentavam para se formarem e serem avaliadas de modo equiparável aos homens.

Todavia, esses salões exclusivos estimularam um olhar diferenciado para as suas obras, que paulatinamente passaram a ser julgadas não a partir de valores estéticos determinados pelo campo artístico, mas sim de expectativas sociais ditadas pelas demandas de seu gênero, como a de serem “doces”, “femininas”, “delicadas”, “graciosas”, etc. No limite, a “arte feminina” impôs-se então como uma modalidade classificatória perigosa na medida em que tanto solapava a diversidade estética das obras feitas por mulheres, quanto as afastava dos debates estéticos centrais (SIMIONI, 2011: 379).

Durante o século XX, os meios audiovisuais ajustam a relação entre audiência e conteúdos transmitidos. Persiste no ambiente mediado pelo cinema e pela televisão a figura feminina superficial e submissa. Na indústria do entretenimento, as mulheres requisitadas são sensuais e voluptuosas, ao passo que os protagonistas masculinos tomam frente ativa nas ações mostrando destreza física e intelectual. A transformação somente acontece a partir da consolidação de grupos feministas nos Estados Unidos voltados à defesa dos direitos das mulheres e sua emancipação familiar, social e profissional. (VALENTE, 2016:131-134)

Tal conjuntura influenciou a criação artística da época, altamente interventiva e contestatária, destacando-se alguns ícones femininos, como Yoko Ono. Nos anos de 1960, a *Pop Art* trouxe consigo a demanda por espaço social e, conseqüentemente, artístico para homossexuais e transexuais liderados por Andy Warhol. Desse ambiente contestador, surgia, assim, a arte feminista e libertária como corrente revolucionária da arte contemporânea, revelando a influência do dadaísmo e do surrealismo. No contexto sul-americano, destaca-se a arte de Frida Kahlo, Ana Mendieta, e, simultaneamente, o tropicalismo no Brasil e seu desdobramento

artístico em Hélio Oiticica. Na associação entre Oiticica e os fundamentos da ação feminina no espaço artístico do século XX, é possível registrar o surgimento da arte performática.

Do ponto de vista conceitual, a performance motivou o aparecimento de uma nova forma de fazer arte: a instalação. Trata-se da fusão de estilos e técnicas que permite a criação de uma peça multidisciplinar que abre espaço para artistas como, Marina Abramovic, Chiharu Shiota, Yayoi Kusama, Tatyana Fazlalizadeh. No Brasil, pode-se usar o repertório de artistas como, Néle Azevedo, Adriana Varejão, Sônia Gomes e Cinthia Marcelle para ressaltar a participação feminina na arte contemporânea inserida na cidade e na partilha dos espaços de uso comum.

Abre-se, por este caminho, um novo desafio para as artistas do final do século XX, a demarcação de sua presença proativa no espaço público e, mais exatamente, na intersecção entre a cidade vivida e os processos midiáticos de produção de imagens da cidade, processos de espetacularização e o conseqüente empobrecimento das experiências corporais. Conforme apontado por Jacques (2009: 4), tais processos de espetacularização urbana acabam por promover a negação dos conflitos e dissensos do espaço público, participando da negação dos espaços mais populares das cidades. No fechamento do seu artigo, *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*, a professora da Universidade Federal da Bahia defende que arquitetos e urbanistas devem aprender com os artistas a incorporar tais conflitos e tensões nas teorias e práticas urbanas. Os arquitetos devem fazer uso da experiência sensível da arte-crítica, enquanto forma de micro resistência para recuperar um urbanismo mais dissensual, incorporado e vivaz.

2. Liberdade e flexibilidade de pesquisa a partir do recorte temporal

O recorte temporal aberto aos interessados foi amplo, destinado a fomentar um ambiente de investigação flexível para que discentes tenham a liberdade de procurar afinidades, desenvolver admiração e, assim, ganhar motivação e energia para engajar períodos significativos de seu tempo livre em leituras, levantamentos e organização de dados.

Propõe-se que o recorte cronológico das pesquisas esteja inserido em períodos enxutos, selecionados a partir do projeto temático de trabalho, que abrange: desde a consolidação da figura do artista no século XV, sequencialmente marcado pela instituição das Academias de Belas Artes que instauram um quadro complexo de regras compositivas, passando pela configuração das Reais Academias de Belas Artes que determinam a normatização do ensino e as oportunidades de exposição desde a França do Antigo Regime até avançado o século XIX. O recorte expande-se ainda até o século XX, ressaltando a importância das vanguardas, que encetam o desmonte da então secular estrutura de Belas Artes. Enfatiza-se a importância das subversões artísticas do século XX e XXI que abrem as possibilidades de expressão no espaço público por meio do grafite, performance, instalações e montagens que instrumentalizam a arte urbana. Associam-se arte, cidade, corporeidade e a própria arte pública.

Mediante a suposição de uma vacância feminina no mundo das artes, que se deseja investigar e talvez questionar, parte-se da configuração do status social feminino, marcado por preconceitos e interditos que obscurecem, porém, não inviabilizam a existência de mulheres artistas na Europa entre os séculos XV e XVIII. Personagens imersas em um sistema de dependência social, econômica e moral, submissas a seus pais e maridos, as mulheres estiveram afastadas de qualquer exercício profissional até a segunda metade do século XIX. Elas foram alienadas da participação ativa no espaço público e obtiveram seu direito de voto depois do início do século XX.

No campo das artes plásticas, a dificuldade se instala no bojo da própria formação que determinava uma proximidade excepcional entre o mestre-artista e seus discípulos – situação então inaceitável para aprendizes do sexo feminino. A formação dos pintores passava por um período de quatro anos, dividido em três blocos aferidos por exames rigorosos, inclusive com a presença em aula de modelos vivos. O treinamento envolvia mudar para a casa de um pintor profissional e demandava o trabalho de assistência na oficina do mestre em troca de instrução profissional. A situação inaceitável para uma menina foi determinante para que as poucas mulheres que conseguiram uma carreira nas artes plásticas o fizessem por

duas razões principais: ou eram provenientes de famílias nobres que lhes permitiam uma liberdade excepcional para a época ou eram filhas de pintores e foram ensinadas em casa. Assim, do século XV ao XVIII, pintoras mulheres eram realmente raras, não pela falta de talento, mas pela ausência de oportunidades (AUTORES ARTISTAS, 2015). Nessas condições, tem-se o exemplo de artistas provenientes de famílias nobres, os nomes de: Catarina de Bolonha (1413-1463), Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Judith Leyster (1609-1660). No grupo de pintoras descendentes de mestres formadores, ressalta-se a importância de: Lavínia Fortuna (1552-1614), filha do pintor renascentista Próspero Fortuna e, Artemisia Gentileschi (1593-1656), filha do caravaggista Orazio Gentileschi.

O uso do modelo vivo nas aulas também foi tabu para a formação das mulheres artistas. Simioni (2007: 84-85) apresenta pesquisas sobre arte feminina que apontam a censura aos treinamentos com modelos vivos como principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico desde o século XVII até finais do XIX. O estudo do modelo vivo concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformou-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como referência para as demais, incluindo a brasileira. No entanto, a sociedade masculina considerava inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas em seus quadros. Contudo, algumas artistas conseguiram vencer tais obstáculos, entre elas: Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803). As duas foram admitidas na academia em 1783, sob a mesma chancela: a de retratistas. As condições em que ambas foram aceitas na instituição são reveladoras do modo com que o campo artístico percebia e absorvia as questões de gênero. Trazendo a discussão para o contexto brasileiro do século XIX, Simioni (2007: 84) localiza uma cifra de mais de 212 artistas mulheres que participaram entre 1844 e 1922, das Exposições Gerais (1840-1934), praticamente todas elas ainda hoje desconhecidas. Em sua tese, analisa as causas de obliteração da trajetória das artistas em nosso país: primeiramente, o acesso desigual à formação artística e, em segundo lugar, o papel desempenhado pelos críticos de arte.

As duas primeiras décadas do século XX foram especialmente profícuas para o contexto brasileiro. Anita Malfatti (1889-1974) inaugurou a modernidade autoral feminina com a sua primeira exposição individual em 1914, seguida pela recepção escandalosa da exposição de 1917 que se desdobraria, entre outras razões conjunturais, no movimento de desagravo dos amigos durante Semana de Arte Moderna de 1922. No exato contexto, Tarsila do Amaral (1886-1973) que frequentou o ateliê de Fernand Léger, no início da década de 1920, traz do professor e amigo de Pablo Picasso a linguagem dinâmica e multifacetada do cubismo.

Os espaços para o feminino tornaram mais acessíveis na década de 1950. No Rio de Janeiro, Lygia Pape (1927-2004), no ambiente cultural promovido pelo MAM/RJ, entrou em contato com Hélio Oiticica (1937-1980), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), entre outros, com os quais integrou o Grupo Frente (1954). Dedicou-se à xilogravura, abstrações-geométricas e texturas em obras tridimensionais que exploram as potencialidades de diversos materiais de base. Lygia Clark (1920-1988) incorporou a moldura como elemento plástico em suas obras, por exemplo, em *Composição nº 5*, introduziu os planos de junção entre tela e moldura. Seu amadurecimento profissional conduziu para uma participação ainda mais ativa do público. *Caminhando* (1964) é a obra que marca essa transição. O emprego de uma fita de moebius demanda a interação ativa entre público, espaço e obra de arte e transforma o papel do artista como canalizador de experiências (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016).

Na arte pública, as artistas, primeiramente, puderam se inserir no movimento muralista e, mais tarde, no grafite. O muralismo surgiu como oportunidade para a mulher se expressar no espaço público e, assim, criar novas possibilidades de expor, uma vez que os espaços expositivos resistiam à presença feminina, devido ao predomínio de homens na gestão do mercado da arte. As cidades norte-americanas de Los Angeles e São Francisco assumiram-se como as capitais da arte mural sob o olhar feminino. Mais tarde, surge o interesse por novos suportes e linguagens e, gradualmente, artistas plásticas transitam para o grafite e para a *Street Art*. As artistas urbanas apontam a escala e o impacto como os principais fatores para o aumento da criação artística no espaço público.

Valente (2016: 117-122) explica que no contexto português, ambiente de sua pesquisa acadêmica, a integração das mulheres nesta prática foi difícil porque o perfil que caracteriza a cultura do grafite valoriza as demonstrações de virilidade e pujança física. Face à hostilidade por parte da maioria masculina, as artistas encontraram na *Street Art* o veículo ideal para se expressarem artisticamente nas ruas. Assim, assistimos a uma mudança no mercado da arte que poderá conduzir a uma crescente multidisciplinaridade. Prevê-se que a posição da mulher na arte será cada vez mais impactante e impulsionará novos caminhos criativos. Como tal, também o seu contributo estará sempre associado à luta histórica pela consolidação dos seus espaços de ação no campo artístico.

3. Projetos em desenvolvimento

O objetivo central do projeto foi tornar-se um guia para a organização de uma estrutura dorsal, capaz de abraçar uma imensa variedade de subtemas e projetos de iniciação científica centrados na investigação do espaço feminino no mundo das artes a partir de suas presenças e ausências, como sugerido pelo título: *Sobre presenças e ausências: O feminino nas artes*. Com a aprovação institucional do grupo de pesquisa em março de 2017, iniciou-se o trabalho de orientação dos discentes que desde o momento inicial da proposta demonstraram engajamento e interesse de participação:

3.1. Lauana Fernanda Brito Gomes (Pesquisa: PIBIC CNPq)

Título do trabalho: Tintas e cores de Adriana Varejão.

O trabalho da aluna insere-se na linha de pesquisa, *O feminino nas artes*, propõe o recorte de investigação na produção de Adriana Varejão, especialmente sobre a série de pinturas chamada *Pólvora*, 2014. Na série, a artista produziu suas próprias tintas e propôs uma intensa reflexão sobre 136 definições de cor de pele, documentadas no censo realizado pelo IBGE em 1976. Sob essa perspectiva aberta por Varejão, o estudo pretende levantar questionamentos acerca da identidade racial e, sobretudo, discutir a posição da mulher na atual sociedade brasileira. Os recursos metodológicos propostos foram a pesquisa bibliográfica associada a entrevistas.



Fig. 1: Adriana Varejão e a série *Polvo*, 2014.

Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/serie/polvo>>. Acesso em: 09 fev. 2017.

3.2. Thayná Brandão Quirino Fabris (Pesquisa: PIBIC Institucional)

Título do trabalho: Elizabeth Siddal, mulher, musa e artista dos Pré-Rafaelistas.

O presente projeto de pesquisa, nível de iniciação científica, investiga a vida e a arte de Elizabeth Siddal, reconhecida musa dos artistas da Irmandade Pré-Rafaelita. Porém, poucos conhecem suas pinturas, desenhos e poemas. O objetivo do estudo, ora em desenvolvimento, é a contextualização de Elizabeth Siddal como artista, mulher e musa, sobretudo, a pesquisa questiona e discute o espaço da mulher no mundo das artes no século XIX. Como estratégia metodológica, tem-se a investigação bibliográfica e a análise de obras e poemas da própria artista.



Fig. 2: *Ophelia* (1851-1852), John Everett Millais (1829-1896). Modelo: Elizabeth Siddal (1829-1862).

Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

3.3. Carla de Melo Borges (Pesquisa: Discente voluntária)

Título do trabalho: Lola Cauchik. Percurso de uma grafiteira em Ribeirão Preto.

No âmbito de investigações da proposta docente, selecionou-se a produção de Lola Cauchik, grafiteira e tatuadora de Ribeirão Preto/SP. O grafite tem se colocado como pauta importante na ocupação dos espaços das cidades. As artes de rua estão em meio ao debate de diversos setores sociais, incluindo o Estado e a Universidade. O estudo em desenvolvimento tem o objetivo acompanhar o percurso dessa grafiteira, observando a condição da mulher neste campo artístico predominado por homens e reconstituir seus temas preferenciais, suas práticas artísticas e seu processo criativo. O projeto de pesquisa pressupõe o recolhimento e a organização de dados bibliográficos, realização de entrevistas e a análise das obras da grafiteira.



Fig. 3: Lola Cauchick, Corujex.

Fonte: <<https://br.pinterest.com/lolacauchick/meus-graffitis/>>. Acesso em 17 fev. 2017.

3.4. Letícia Araújo França (Pesquisa: Discente voluntária)

Título do trabalho: Mônica Nador. Paredes-Pinturas: Arte e cidade.

A investigação em curso selecionou a produção da artista plástica Mônica Nador. A pesquisa apreende a obra Paredes-Pinturas, desenvolvida no Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), localizado na zona sul da cidade de São Paulo. A ação da artista transforma a comunidade em espaço privilegiado de produção, além disso, ela partilha a autoria de suas intervenções com os moradores. O trabalho pretende compreender a relação aparentemente improvável entre arte, ação popular, partilha autoral e moradia popular. A pesquisa será realizada com base em investigação

bibliográfica associada à compreensão e à organização de dados, fotografias e entrevistas que elucidem a produção da artista.



Fig. 4: Paredes-Pinturas e sua proposição de autoria compartilhada.

Fonte: <<http://brasileiros.com.br/2015/03/com-monica-nador-todo-mundo-e-um-artista/>>. Acesso em: 14 mar. 2017

3.5. Angélica Damasceno (Pesquisa: Discente voluntária em processo de organização do plano de trabalho)

Título provisório: Patrícia nas sombras de Pagu.

A pesquisa discente trata do trabalho literário e atuação política de Patrícia Redher Galvão. A jovem de temperamento intempestivo e questionador raramente assinava o próprio nome em suas obras, ao trabalhar para o Jornal do Brás com 15 anos de idade, assinava como Patsy. Aos 23 anos publicou como Mara Lobo a novela Parque Industrial, uma de suas maiores obras, ainda assim, o apelido reconhecido até os dias de hoje é o de Pagu proveniente de uma brincadeira silábica de Raul Bopp. Cheia de personalidade foi atuante no jornalismo, na militância política, e autora de diversas obras literárias. Graças a Patrícia e suas obras temos acesso à perspectiva feminina no mundo moderno paulista além de conjugar o problema da opressão do proletariado à questão das reivindicações das mulheres da época.

3.6. Giovanna Soranzo (Pesquisa: Discente voluntária em processo de organização do plano de trabalho)

Título provisório: Emilie Flöge

Emilie Flöge foi companheira e inspiradora do trabalho de Gustav Klimt. Seu nome é reconhecido quando associado a obra do pintor da Secessão Vienense, porém a designer e empresaria da moda ficou apagada em sua exposição reificada na condição de musa. Vale reforçar que uma das mais importantes fases do movimento feminista, foi a reforma do vestuário, concorrendo juntamente com o impulso para o sufrágio feminino. Os vestidos tradicionais passam a ser vistos como um impedimento para o progresso das mulheres. Assim, as primeiras feministas valorizam a funcionalidade da vestimenta na vida cotidiana. Como estratégia metodológica, tem-se respaldo importante na investigação bibliográfica.

3.6. Attos Henrique (Pesquisa: Discente voluntária em processo de organização do plano de trabalho)

Título provisório: A expressão performática de Marina Abramovic

A performance se consolidou na década de 1970, porém remonta a movimentos de vanguarda desde 1910, como Dadaísmo e o Futurismo, assim como mostra um amadurecimento consolidado na Bauhaus (1919-1933). Marina Abramovic é atualmente uma das maiores expressões da *Performance Art*, inspirada por Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane, entre outros ícones. Nascida em 1946 na cidade de Belgrado, teve sua infância influenciada por pelos desdobramentos políticos da Guerra Fria e a organização territorial da Cortina de Ferro. Seus pais, militares e rígidos, desencadearam motivações pessoais impregnadas em seus trabalhos. Pode-se dizer que sua vida é exposta em toda a sua obra, dividida em três partes: Primeira fase (1946- 1975), Iugoslávia. Segunda fase (1975-1988), Ulay. Terceira fase (1988-atualmente), Solo em público.

4. Resultados esperados

O projeto será renovado anualmente conforme adesão de novos pesquisadores e avaliação de resultados pela UNAERP, instituição mantenedora da pesquisa. Ao final de pelo menos duas etapas (dois anos), pretende-se produzir uma publicação eletrônica, formato E-Book. Com o fechamento da terceira renovação (três anos completos de pesquisa) projeta-se uma publicação impressa, com o devido registro ISBN junto a Fundação Biblioteca Nacional. Nas respectivas etapas propõe-se um artigo provendo a análise, reflexão e discussão sobre as pesquisas empreendidas.

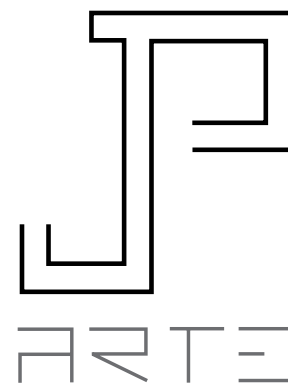
REFERÊNCIAS

- AUTORES ARTISTAS. *As mulheres artistas do Renascimento*, 2015. Disponível em: <http://www.autoresartistas.com/single-post/2015/04/03/As-mulheres-artistas-do-Renascimento>. Acessado em 08/02/2017.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, U. (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acessado em 08/02/2017.
- JACQUES, P. B. Notas sobre o espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, jul. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>
- PROSE, F. *A vida das musas: Nove mulheres e os artistas que elas inspiraram*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SIMIONI, A. P. C. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. 2011. Resenha do catálogo Elles@centrepompidou. *Artistes Femmes dans La Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle*. Paris, Centre Pompidou, 2009.
- SIMIONI, A. P. C. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan-jun. 2007.
- VALENTE, C. M. C. L. *A Street Art no feminino: O lugar da mulher na Arte Pública*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa, FLUL. Lisboa/Portugal, 2016.
- VICENTE, F. L. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2011.

Valéria Eugênia Garcia: valgarcia2003@gmail.com

Currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5578388957418422>.

Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo da UNAERP. Mestre (2008) [*As tramas e o poder: Jaboticabal – 1895-1936 – praça, igreja e uma outra história*] e Doutor (2013) [*Do santo? Ou de quem... Ribeirão Preto - Gênese da cidade mercadoria*] pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – USP.



**MESA 17
POLÍTICA**

Letícia Monteiro Silva
UNESP

SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA
DO TEATRO DE ARENA:
A QUESTÃO NACIONAL

Fernando Bueno Catelan
UNESP

IMPROVISAÇÃO E TEATRO DO
OPRIMIDO “COM” JOVENS

**Alexandre Gomes Vilas Boas e
Sergio Augusto de Oliveira**
UNESP

PROJETO LABOR – CONTRACONDUTAS

Paulo Bio Toledo
USP

DOIS VIANNAS IDAS E VINDAS
DO TEATRO POLÍTICO NO BRASIL
(1958-1974)

Marit Scheibe
UNESP

A POÉTICA POLÍTICA NA POESIA DAS
LOUSAS DO ARTISTA JOSEPH BEUYS

SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA DO TEATRO DE ARENA: A QUESTÃO NACIONAL

Letícia Monteiro Silva
Instituto de Artes UNESP – leticiamonteiro@yahoo.com.br

RESUMO

Os Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo significam um momento de fundamentais transformações no pensamento e na prática teatral paulistana e nacional. A partir de uma concepção do nacional e do popular que busca a formação de novos autores brasileiros através da prática sistemática da discussão de teoria estética, de textos teatrais e da apresentação de obras autorais abertas e sujeitas ao debate em trabalho colaborativo.

PALAVRAS-CHAVES

Teatro de Arena. Seminários de Dramaturgia. Épico-Dialético. Nacionalismo.

ABSTRACT

The dramaturgy seminars of Teatro de Arena from São Paulo means a moment of fundamental transformations in the thought and theater practice in the city of São Paulo and nationally. Starting from a conception of national and popular which aims the formation of new Brazilian writers through de systematic practice of discussion on aesthetic theory, theatrical writings and presentation of open authoral works, subjected to debates and collaborative production.

KEYWORDS

Teatro de Arena. Dramaturgy Seminars. Epic-Dialectic. Nationalism.

Em abril de 1958 os integrantes do Teatro de Arena, imbuídos da experiência promovida com *Eles não usam black-tie*, organizam o Seminário de Dramaturgia do Arena (SDA). O SDA consistia em encontros semanais, precisamente aos sábados pela manhã, destinados aos integrantes do Grupo e a escritores e intelectuais convidados.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena foi organizado em caráter permanente, reunindo-se inicialmente todas as manhãs de sábado, e durou quase dois anos, com interrupções. Era constituído por um núcleo central de elementos do próprio Arena. Reunia também gente não pertencente ao grupo interessada em discutir problemas teatrais. Teve ramificações em várias cidades onde o Arena se apresentou, como Rio e Recife. A inclusão de novos dramaturgos, que quisessem ter seus textos discutidos, estava condicionada à apresentação de um original, que deveria ser aprovado em reunião ao grupo (LIMA, 1978, p. 67)

Segundo a documentação disponível fizeram parte das discussões: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz Segall, Flávio Migliaccio, Francisco de

Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manuel Carlos, Miguel Fábregues, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freyre, Raymundo Duprat, Roberto Santos, Sábado Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares¹. Outras pessoas participavam de forma esporádica como: Décio de Almeida Prado, Ruggero Jacobbi e o dramaturgo Jorge Andrade.

Augusto Boal em seu livro de memórias, *Hamlet e o filho do padeiro*, comenta sua participação no SDA e de que forma sua experiência nos Estados Unidos o consagrou como mediador e principal condutor nos debates ali promovidos.

[...] Reunimos doze futuros autores profissionais, alguns já tendo escrito, outros nem uma linha. Reuniões aos sábados de manhã para analisarmos peças com, no mínimo, dois relatores – um dos quais sempre eu, já que me supunham conhecedor da carpintaria teatral: para isso tinha estudado na Columbia University! (BOAL, 2000, p. 149)

O conhecimento da carpintaria teatral de Boal, naquele momento, aparentemente destacava-se dos demais do Grupo, muito provavelmente em função dos dois anos que esteve em Nova Iorque. Por influência de John Gassner, Boal foi admitido em sessões do *Actors' Studio* como ouvinte. Entretanto, não foi a Universidade de Columbia, como afirma, que o inspirou na confecção do SDA. Analisando as memórias do próprio autor, na obra mencionada, ele comenta sua participação em um grupo fora do circuito acadêmico, o *Writers' Group*, e como funcionava seu modelo de confecção dramática. Afirma, “[...] Nos reuníamos aos sábados e líamos nossas peças. Um relator tinha a obrigação de ler e fazer relatório escrito, antes dos debates. Continuávamos juntos, duas, três horas, conversando” (idem, p. 127).

Tal modelo de produção dramática, apreendido por Boal em terras estadunidenses, influenciará a estrutura do SDA, surgido a partir das demandas políticas e estéticas naqueles finais da década de 1950. A experiência contribuiu para a formação dos estudos dramáticos do Arena, porém é importante destacar que no Grupo, ela fora adaptada às

¹ Cf. *Revista Dionysos* nº24, SNT, 1978.

necessidades e múltiplas realidades brasileiras. Assim, os encontros obedeciam a seguinte estrutura:

[...] I – Prática; a) técnica de dramaturgia e b) Análise e debate de peças; II – Teórica; a) Problemas estéticos do teatro, b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) Estudo da realidade artística e social brasileira, e d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. III – Burocrática; a) Seleção e encaminhamento das peças inscritas nos seminários e b) Divulgação de teses e resumos dos debates (LIMA, 1978, p. 67).

A inexistência de documentação oficial, tais como atas e relatórios das reuniões, produzidas durante o SDA como seu registro formal, nos leva a especular sobre sua dinâmica de funcionamento a partir das considerações de Fernando Peixoto sobre os seminários realizados pelo Teatro de Equipe, em Porto Alegre, uma vez que, nos aponta o autor, a intenção do grupo seria mimetizar o modelo do SDA².

Os debates promovidos pelo SDA permitiram a elaboração de textos afinados com as temáticas e problematizações levantadas pelo *Black-tie*, ou seja, a dramaturgia concebida era plenamente sintonizada às discussões político-sociais. Coube ao Arena a tarefa de se comprometer com uma dramaturgia plenamente enraizada na história do Brasil e principalmente comprometida em interpretar a realidade e transportá-la para os palcos.

Precariamente pode-se denominar o trabalho do Arena, a partir de *Black-tie*, como uma linha de nacionalismo crítico. Isso porque o nacionalismo, nesse caso, não tem conotação estreita de um ufanismo da coisa própria. Não se pode, portanto, desvincular o nacionalismo da crítica, na avaliação do próprio Arena (LIMA, 1978, p.45).

A produção dramaturgica elencada, a partir de então, segundo o Grupo, voltava-se para um nacionalismo crítico que, como afirma Guarnieri: “[...] era, antes de tudo, crítico” (GUIMARÃES, 1978, p. 82). Partindo dessa premissa, apesar de debruçar-se sobre as questões de cunho popular, procurando valorizar o povo brasileiro, tal feita não ocorria de maneira alienada, na forma de uma hiper valorização do Brasil, mas, ao contrário,

² Cf. Fernando Peixoto. *Um Teatro Fora do Eixo*. Editora Hucitec, 1997, p. 245-246.

buscava-se compreender a realidade de forma crítica, analisar suas contradições e denunciar as relações de opressão existentes, sobretudo com a população apartada dos bens sociais mínimos à vida.

Fundado para proporcionar um espaço e aprofundamento dos debates sobre dramaturgia brasileira, buscando principalmente retratar panoramas nacionais a partir de perspectivas sociais, o SDA ocupava-se em desvelar certa conjuntura nacional. Desse modo, buscavam seus participantes mais politizados formular textos que se inserissem - e até certo ponto interferissem - na realidade. Havia uma preocupação inicial com os conteúdos das obras, que deveriam priorizar assuntos de ordem política, sendo que esta deveria estar plenamente alinhada às temáticas populares, expondo esteticamente as contradições sociais do Brasil.

Um dos maiores expoentes no que concerne principalmente à criação e produção de um teatro militante e de esquerda do SDA, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, ao fazer uma análise do papel histórico do Arena, compreende que a jovem companhia, diferentemente dos grupos que a antecederam, tem um real compromisso com o público e a realidade social que a cercava. O dramaturgo enxerga a pertinência dos temas abordados pela produção teatral de caráter nacional de que o Arena lançava mão durante os debates. O Teatro de Arena, nas palavras de Vianinha, não reproduzia um teatro meramente comercial, mas visava um comprometimento com as urgências sociais de seu tempo e as gentes que, de fato, interessavam a uma revolução social que transformasse o Brasil.

Concomitantemente ao SDA, alguns artistas do Arena, fizeram inúmeras viagens pelo Brasil, buscando descortinar aspectos pouco conhecidos do país. O intuito era justamente conhecer a realidade nacional, ter arcabouço e experiência suficientes para manifestar artisticamente a cultura nacional, como afirma o ator e integrante fundamental do SDA, Milton Gonçalves,

O Seminário teve um significado interno e outro externo. A par da valorização do autor nacional, havia a preocupação interna do grupo em buscar textos ligados à forma que o laboratório de interpretação julgava correta para uma representação brasileira, textos que exprimissem problemas políticos, sociais e filosóficos do homem brasileiro.

Proporcionou também a chance de se reunirem pessoas com coisas em comum, todos interessados na mesma realidade brasileira. Descobrimos juntos a necessidade de conhecer melhor nosso povo. Viajamos, fomos ao norte, tomamos conhecimentos de outras realidades, colhemos material e ampliamos horizontes (GUIMARÃES, 1978, p. 75).

Durante seus anos de existência, o SDA produziu um legado importantíssimo para a história do teatro brasileiro, diversas peças foram discutidas no Grupo, entretanto, nove foram montadas como resultado das discussões e debates, sendo elas: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Quarto de Empregada*, de Roberto Freyre (1959); *Bilbao, Via Copacabana*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *Gente como a gente*, de Roberto Freyre (1959); *A Farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima (1959); *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa (1960); *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960); *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio (1961) e *O Testamento do Cangaceiro*, de Francisco de Assis (1961).

Segundo Carmelinda Guimarães³, as peças *Bilbao, Via Copacabana* e *Quarto de Empregada*, a despeito de terem sido montadas durante a vigência do SDA, não constituem resultado desse processo, sendo, portanto, sete as peças geradas e montadas como fruto dos debates e análise do SDA. As diferentes versões sobre quais textos dramáticos de fato foram gestados no processo sobre o qual nos debruçamos não para por aí: Francisco de Assis, afirmou diversas vezes que o *Testamento do Cangaceiro*, já havia sido escrita antes do SDA e apenas foi inserida e montada como uma estratégia de ação naquela fase nacionalista.

Todas as obras foram profundamente debatidas no SDA e, até certo ponto, produzidas por esse. Não se trata de um procedimento de dramaturgia colaborativa⁴ como conhecemos atualmente na cidade de São Paulo. Era, todavia, de outro modo, um processo de caráter colaborativo, pois apesar do

³ Cf. Carmelinda Guimarães. *Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*. In *Revista Dionysos* n° 24, 1978. P. 67

⁴ O desenvolvimento de uma dramaturgia colaborativa está vinculado ao fortalecimento dos coletivos de teatro com pesquisa de linguagem. A especificidade desse dramaturgo pode ser entendida a partir da compreensão dos procedimentos de criação utilizados na sala de ensaio. Os procedimentos de criação trabalhados em sala de ensaio são inspirados por um conjunto de matrizes e estas estão presentes na formação e noção estética dos dramaturgos forjados em processos colaborativos (ARY, 2014, p.10).

autor escrever sua obra individualmente, as peças eram amplamente discutidas e estavam sujeitas a sugestões, críticas, indicação de novas perspectivas, pesquisas bibliográficas e algumas vezes, como consta em alguns relatos, algumas peças eram totalmente desqualificadas.

Eu me lembro que houve discussões muito vivas a respeito de uma peça do Jorge Andrade, onde ele defendia sua maneira de ser, sua estrutura, de acordo com seu temperamento, sua formação, sua cultura, enquanto alguns dos nossos procuravam avaliar a peça achando que ela definia um determinado tipo de temperamento que não interessava ao público que iria assistir (GUIMARÃES, 1978, p. 76).

Jorge Andrade, como afirma José Renato, participou como convidado em alguns encontros do SDA. Como procedimento das reuniões, apresentou seu texto, que foi alvo de inúmeras críticas, principalmente no que tange a seu posicionamento ideológico, que José Renato eufemisticamente classifica de “temperamento” - foi acusado de ser um autor burguês e que sua obra retratava apenas a aristocracia cafeeira decadente. Foi julgada como obra alienada e que não se comprometia com um teatro de caráter de certo matiz dito nacional, uma vez que apenas apresentava uma parcela muito pequena da população. Jorge Andrade, que esperava uma interlocução com o Grupo, após alguns encontros preferiu se afastar.

A famosa participação de Jorge Andrade, que diversas vezes foi utilizada para retratar um certo sectarismo que prevaleceria entre os integrantes do Arena, destaca uma posição ortodoxa que dominava o Grupo durante os debates do SDA. Segundo os principais arautos do movimento, buscava-se uma arte verdadeiramente comprometida na transformação da realidade, que efetivamente ocupar-se-ia em denunciar as relações de injustiça social, a partir de expedientes da arte nacional-popular⁵. O Arena, mais precisamente os integrantes oriundos do PCB ou influenciados de alguma forma por uma dada interpretação marxista, recusavam qualquer manifestação artística que não expressasse ideologicamente os posicionamentos políticos de esquerda. Desse modo, afirma Roberto Freyre,

⁵ O projeto nacional-popular no qual o Arena está inserido, tinha como princípio um teatro que ligado a realidade nacional, que expresse o verdadeiro povo brasileiro. Nas formulações do grupo, esse “nacional”, conceito amplo no qual se projeta a identidade real do país, vem associar-se ao “popular” tomado como modelo para sua expressão (BETTI, 1997, p.16).

[...] Eu fui um dos primeiros a apresentar um trabalho e me lembro do impacto que isso teve sobre mim, ainda muito influenciado pelo tom, pelo jeito do Guarnieri em Black-tie. Minha peça era Gente como a gente e tinha um personagem, feito depois pelo Vianinha, que era um cristão, um revolucionário cristão. E o pessoal não gostou nada disso, pois os revolucionários só poderiam ser marxistas. As críticas foram tão violentas, o “pau” foi tão violento que eu acabei por entender o porquê do teatro que eles queriam fazer, de como eles entendiam o fenômeno teatro. Considero, no entanto, que a crítica tenha sido pesada demais no plano ideológico (ALMADA, 2004, p. 90).

Não há consenso no que diz respeito às impressões e experiências que ocorreram durante o SDA. Diversas entrevistas foram realizadas por pesquisadores de teatro, com os antigos integrantes que estiveram direta ou indiretamente envolvidos naquela ação. Evidencia-se, a partir do cotejamento desse material, muita contradição em relação aos pontos de vista levantados sobre as práticas daquelas reuniões.

Os recursos para uma análise que reconstrua a experiência do SDA são escassos, até mesmo Boal e Vianinha, que eram os mais teóricos do Grupo, não sistematizaram a organização e prática em seu interior. Portanto, para uma compreensão mais aprofundada do momento em questão, partimos fundamentalmente das memórias de entrevistados, registradas a *posteriori*.

Partindo desse pressuposto, analisamos uma entrevista concedida a Fernando Peixoto, publicada em julho de 1978, onde se questiona o que era discutido em profundidade no Arena. Responde Guarnieri

As mais diferentes tendências se dispunham ao debate. O Seminário era uma espécie de Assembléia democrática, ampla, na qual às vezes as pessoas perdiam as estribeiras e queriam afirmar seus pontos de vista a qualquer preço. Queriam radicalizá-los. Às vezes as discussões eram mais sobre posições político-ideológicas do que sobre as obras apresentadas... Outras vezes, uma peça era analisada de tal forma, quer dizer, inteiramente de um ponto de vista político-ideológico, ao ponto da obra ficar deixada de lado... E se partia para uma discussão de posicionamento. Isto fez como surgisse um racha no Seminário. A ponto dele acabar reduzido aos elementos do próprio Arena. Foi um movimento necessário, a gente tinha que dar esse estímulo, essa incrementação. Deu resultados. Também deu autores de uma peça só. A grande vantagem era que o Seminário pertencia a uma empresa. Ou seja, discutia-se textos para montar textos. A gente queria material para discutir. Não era especulação meramente cultural. O sujeito acabava sendo montado. Às vezes, até contra certas posições, a gente acabou encenando coisa que não gostava muito, mas achava importante dar um significado prático e concreto ao

Seminário. Deu muito banzé lá dentro, por causa dessa posição. Mas havia a necessidade desse tipo de disciplina e de opção. Lançamos muita gente. E isso passou a influenciar a vida do teatro brasileiro, o processo teatral paulista mais diretamente. O autor nacional ganhou palco (PEIXOTO, 1985, p. 52).

Guarnieri expõe, sob vários ângulos, o processo e desdobramentos do SDA, reconhece que havia exacerbações quanto aos posicionamentos políticos, não obstante, declara que, em algumas ocasiões, o assunto político-ideológico superava a análise de ordem estética, inclusive para o critério de análise de uma boa obra teatral. Chama a atenção para o fato de que as peças debatidas, caso aprovadas, poderiam ser levadas para os palcos, mesmo que não fosse do agrado de todos os representantes do Arena. Apesar de tecer algumas críticas à experiência vivida pelo Grupo, exalta a oportunidade que essa vivência permitiu para dramaturgos que iniciavam sua carreira e a possibilidade de transformação e reconhecimento que o autor nacional adquiriu a partir de então.

Outro importante integrante do Arena, Francisco de Assis, tem outras impressões a cerca da importância e impacto gerado pelo SDA.

Das peças discutidas no Seminário, não foi montada nenhuma com a aprovação do grupo. O seminário era muito castrador e as experiências muito competitivas, por isso muitos participantes se afastaram, como o folclorista Barbosa Lessa. O lado bom do seminário veio da divulgação e da propaganda feita em torno dele, que contribuíram para a conscientização da dramaturgia nacional. Ele foi, na realidade, bem menor do que se pensa.

Pela primeira vez os autores se reuniram para colocar suas ideias e tentar encontrar uma forma de dramaturgia adequada a elas. A partir do seminário, passou a haver um respeito quanto ao pensamento do autor paulista. (Se Eles usam black-tie tivesse sido discutida lá teria sido considerada como falseadora da realidade brasileira e, com certeza, reprovada). (GUIMARÃES, 1978, p. 69)

As observações de Assis denotam que ele compreendia o SDA muito mais como uma estratégia de publicidade em torno da dramaturgia nacional, cujo resultado positivo teria sido o respeito ao autor paulista, do que propriamente um espaço de ampla reflexão e aprofundamento das discussões sobre teatro. Em suas próprias palavras ele foi bem menor do que se pensa. Para o teatrólogo, a experiência foi em certa medida frustrante, ironiza o fato de que nem *Black-tie* seria aprovada pelo núcleo do SDA, uma vez que esse se constituía como um espaço limitador para a

criação artística.

O diretor do Arena, José Renato, na entrevista que concedeu em 1978 à *Revista Dionysos*, em edição exclusiva sobre o Teatro de Arena de São Paulo, concorda com Guarnieri e Assis sobre o fato de haver realmente muitas tensões no interior dos debates, porém, compreende que era fruto da imaturidade por parte daqueles que o compunham.

[...] eu creio que houve muitos erros de nossa parte, naquela época, na avaliação dos trabalhos apresentados no seminário, motivados, a meu ver, por uma certa imaturidade nossa, mas que trazia em si mesma muita coisa positiva. Essa imaturidade às vezes fazia com que a gente avaliasse o trabalho dos outros querendo impor o próprio estilo de quem analisava e isso, de uma certa maneira, foi um dos elementos que mais atrapalharam os nossos debates.

Mas o importante é que nosso objetivo era sempre a melhoria da qualidade das peças apresentadas, a melhoria da estrutura dos trabalhos; visavam sempre a um aprofundamento maior da dramaturgia brasileira. [...] foi realmente uma época extremamente importante para nós.

Surgiu o seminário da necessidade – nós assim achávamos – de encontrar uma linguagem brasileira no teatro. Nós já havíamos pesquisado uma maneira de representar que, segundo a nossa opinião, naturalmente, se aproximava mais da nossa verdade, dos nossos maneirismos, da nossa língua, do nosso jeito [...] (idem, p. 71).

José Renato não menciona as divergências que eram geradas por posicionamentos políticos tão fundamentais para o Arena, no final da década de 1950 e começo da de 1960. Como afirma Milton Gonçalves, “As divergências eram de ordem política!” (ibidem, p. 76). O fundador do Teatro de Arena minimiza as discussões em diferenças de “estilo”, geradas pela inexperiência do Grupo. Entende, porém, o papel histórico do SDA, ligado a uma necessidade de buscar certa interpretação brasileira, que fosse genuinamente nacional.

É o próprio José Renato quem admite que em um primeiro momento o conteúdo era valorizado em detrimento da forma, “[...] naquela época a gente passava um pouco por cima das deficiências estruturais e criticava muito mais o conteúdo” (ibidem, p. 76). Ele não participa de todo o processo do SDA, no final de 1958 é convidado por Jean Vilar para fazer um estágio no Teatro Nacional Popular (TNP), na França; portanto, a direção de grande parte das encenações desse período fica a cargo de Boal.

Emana da memória de cada indivíduo a experiência vivida a partir de suas perspectivas e interesses pessoais, não cabe aqui fazer nenhum tipo de julgamento moral de suas experiências, mas elucidar, com base nas memórias dos participantes e nas evidências analisadas, qual significado e legado histórico o SDA proporcionou para o teatro paulistano e nacional. As obras montadas, como produto dos debates, caracterizam-se em espécie de termômetros e, a partir dos temas abordados, é possível concluir que o aspecto político e dialético se faziam presentes nas discussões. De alguma forma, todas as obras encenadas a partir do SDA têm preocupações com a realidade político-social brasileira do momento.

A grande preocupação dos mais politizados era desvelar o Brasil, criar as condições necessárias para a conscientização da classe trabalhadora e superar o atraso econômico e social, possibilitando, ao mesmo tempo, uma nova forma de fazer teatro e apontar uma nova nação, alicerçado na realidade nacional: “[...] As peças tratavam do que fosse brasileiro: suborno no futebol interiorano, greve contra os capitalistas, adultério em Bagé, vida sub-humana dos empregados em ferrovias, cangaço no Nordeste” (BOAL, 2013, p. 169).

Durante os anos de existência do SDA, o Arena dedicou-se à montagem de textos nacionais, exclusivamente as obras produzidas pelos debates aos sábados pela manhã. Foi um momento em que o autor estrangeiro, por mais universal e consagrado que fosse, não tinha vez e lugar.

Essa linha de espetáculos produzidas pelo Arena a partir de 1958 insere-se em uma estratégia para atingir um alvo ambicioso. A atividade intensa do grupo não se limita desde então, à criação de uma dramaturgia e de uma forma de representar, mas se estende à elaboração de todo um projeto para o teatro brasileiro. Concebe-se um caminho que, se não é totalmente claro, nem se apresenta com a mesma feição para todos os envolvidos, tem alguns parâmetros definidos e se propõe como objetivo a consecução de um teatro popular (CAMPOS, 1988, p. 47)

A concepção de uma dramaturgia calcada nas condições objetivas da realidade brasileira no início da década de 1960 está inserida no contexto e no projeto de um novo país. O Arena, e os seus integrantes mais engajados politicamente, acreditavam na necessidade de criar um teatro plenamente arraigado na história do Brasil, tendo compromisso com as necessidades

mais imediatas do povo brasileiro, que explicitasse as contradições sociais. O teatro não seria o fim, mas o meio de conscientização das massas, que, cientes de seu papel histórico, poderiam encampar um processo de luta contra a opressão e principalmente contra o subdesenvolvimento.

A busca por um teatro nacionalista, motivado em denunciar as mazelas sociais, não era um fato isolado, nem uma preocupação exclusiva do Teatro de Arena. Havia todo um movimento de bases nacionalistas imperante em diversos seguimentos da vida cultural brasileira. A pesquisadora Lúcia Maria Mac Dowell Soares, problematiza os fundamentos e contradições dessa ideologia,

Todo o seu esforço no sentido de encontrar uma linguagem teatral brasileira, bem como o de fundar uma dramaturgia nacional compromissada com o exame da sociedade estava, a nosso ver, informado por condições históricas previamente dadas, nas quais o desenvolvimentismo circulava predominantemente. [...] O desenvolvimentismo foi a expressão política, social e econômica da ideologia formulada pelos intelectuais do ISEB. [...], no pensamento desses intelectuais encontrava-se um grande ecletismo teórico que visava ao escamoteamento das diferenças dos interesses de classe, uma vez que propunha-se como resposta aos interesses da nação como um todo mas, na verdade, não passava de uma ideologia que defendia os interesses da burguesia. Dando-se como ideologia da nação, o desenvolvimentismo trabalhava para forjar o incremento do capitalismo no país, o qual pressupõe desde logo um antagonismo básico entre os interesses do capital e os do trabalho. No entanto, esse antagonismo não se manifesta nos textos teóricos do ISEB e é-nos veiculada a informação de que os grandes obstáculos a serem vencidos pelo país são a dependência e o subdesenvolvimento (SOARES, 1983, p. 31-2)

Predominava durante aquele período, no campo político e econômico, a ideologia desenvolvimentista propalada pelo governo de Juscelino Kubitschek. Era um período de euforia nacional, de crença no progresso econômico e na superação do atraso, postos na ordem do dia.

Nesse contexto é criado o Iseb, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que tinha como pressuposto de suas análises a valorização do nacionalismo e a superação do atraso nacional por meio da aliança de classes, uma vez que, de acordo com determinados pensadores do instituto, a burguesia industrial tinha as condições materiais necessárias para realizar o pleno desenvolvimento econômico do país.

Não é objetivo analisar os diversos discursos promovidos pelo Iseb,

mas salientar com base nos estudos de Lúcia Maria M. Soares a relação entre o projeto de um teatro de caráter nacionalista como exaustivamente fora aqui delineado e a ideologia nacional-desenvolvimentista presente no ideário isebiano e que inunda pensamentos e discursos do PCB. Intentamos formular esse paralelo, pois entendemos que as concepções formuladas pelo SDA estão de alguma forma, afinadas às propostas de nacionalismo, “[...] é importante assinalar que o Arena não se reduz a um espelho desse discurso, mas apenas manteve com ele alguns pontos de solidariedade, ainda que inconscientes [...]” (idem, p. 12). Seguramente, essa correlação aqui estabelecida, não tem interesse em fechar a discussão, mas permitir a abertura de perspectivas sobre o tema.

O crítico literário Roberto Schwarz, no artigo *Cultura e política, 1964-1969*, analisando o papel do Partido Comunista no pré-1964, afirma que,

[...] Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização de luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores (SCHWARZ, 2008, p.73).

De acordo com Schwarz, a esquerda brasileira especialmente aquela ligada ao PCB, acreditava que a superação do atraso econômico e social somente ocorreria com uma conciliação de classes, uma vez que a burguesia industrial teria as condições necessárias de desenvolver o capitalismo nacional em contraposição à aristocracia agrária. Em suma, o socialismo que se desenvolveu nos anos de 1950 no Brasil, não tinha como pressuposto a luta de classes no espectro político nacional, mas centrava-se na luta contra o imperialismo, identificado como responsável pela manutenção da condição subalterna da economia brasileira. Sendo assim, o discurso nacionalista,

próprio da direita conservadora, é apropriado pela esquerda pré-1964.

É importante destacar que uma parcela significativa do Arena, inclusive os mais ativos no Seminário, eram militantes do PCB, ou seja, de certa forma estavam envoltos com as ideologias hegemônicas no Partido naquele momento histórico. Isso não significa afirmar que o Grupo de maneira acrítica, expressava esteticamente a ideologia proposta pelo Iseb e compartilhada pela direção comunista brasileira. Entretanto, grande parte da esquerda esteve, incluindo os artistas, de alguma forma entusiasmados com a ideia de progresso e principalmente com a aura que envolvia o povo brasileiro. Como observa Boal:

Nesse período juscelinista, período de nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano, mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. O período de Brasília foi o período em que houve um desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil, realmente... quer dizer, as metas do Juscelino eram cinquenta anos em cinco. Evidentemente, ele não conseguiu isso, Mas ele conseguiu um avanço espetacular, um desenvolvimento espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional [...]
Então, nós éramos a favor desse progresso, sim, mas que esse progresso fosse mais popular, também. Essa era a nossa meta e essa meta se traduziu de forma diferente, como foi a nacionalização dos clássicos, como foi os musicais que nós fizemos, como foi a parte nacionalista e tudo isso (PATRIOTA, 2013, p. 69-74 apud ROUX, 1991, 614-15).

Guarnieri, também faz declarações a respeito da euforia econômica e a exaltação da ideia de povo brasileiro, em difusão nos anos juscelinistas

A gente estava explodindo, no sentido do desenvolvimento. Pelo menos, era o que a gente achava. A gente estava vendo a sociedade caminhar, não é? O petróleo, a luta pelo monopólio estatal, a ditadura, que a gente tinha vivido como criança, ainda estavam muito presentes, assim como o suicídio de Getúlio, na nossa cabeça. Então, de repente, você vê o próprio Exército apoiar, endossar, defender a legalidade, dar posse ao Juscelino, que foi eleito inclusive com o apoio de partidos populares. Realmente, a gente começava a abrir os olhos. O nosso teatro ainda era incipiente, não era assim tão popular como se poderia pensar à primeira vista, mas já que a gente andava viajando, fazendo espetáculos em circos, em praças públicas, qual seria então o problema? O problema realmente seria exigir do poder uma política que permitisse uma ampliação do teatro, e jogar este teatro organizadamente para todo o público, através daquela dramaturgia que estávamos conquistando, através disso tudo, de todo aquele movimento cultural e social (PEIXOTO, 1985, 53-54).

A partir das afirmações de Boal e Guarnieri, é possível estabelecer um diagnóstico de algumas ideias que circulavam no Arena durante a existência do SDA, como o *frenesi* do progresso econômico, bem como os avanços da democracia, algo inédito na história do Brasil e a intrínseca relação com o discurso nacionalista, imperante nos meios progressistas nos anos 1960. Todavia, reconhecem os limites e o preço do desenvolvimento, a impossibilidade de acesso da classe trabalhadora aos meios materiais de vida, e ainda mais radicalmente, no caso de Guarnieri, a inexistência das condições subjetivas para uma transformação profunda da sociedade brasileira. Ou seja, os avanços econômicos não garantiram desenvolvimento social.

Em suma, as discussões pautadas no SDA caracterizaram-se por uma centralidade sobre os conteúdos de ordem política, evocando um discurso corrente na esquerda brasileira sobre a necessidade de valorização do nacional em oposição ao estrangeiro (tido como imperialista) e a exortação do povo brasileiro, nem sempre compreendido de maneira totalmente crítica. Ao mesmo tempo, reflete uma predominância do ideal desenvolvimentista, para o qual o progresso nacional se pauta por uma aliança de classes, que, na concepção do Arena, deveria garantir o desenvolvimento para todo o povo brasileiro.

Ainda que apontemos diversas considerações críticas e contradições nos desdobramentos analíticos da experiência do SDA, não nos privamos de salientar seus ganhos para uma nova concepção dramaturgic que se instaurou em alguns outros pontos do território nacional, baseada na experiência do teatro paulistano.

Voltar-se para as necessidades candentes do Brasil durante aquele período histórico, reforçava a ideia de que realmente o país necessitava ser compreendido e, mais ainda, ser transformado. As ramificações da experiência do SDA denotam isso: era urgente uma arte disposta a expressar o país não sob a ótica do “de fora”, mas a partir da profunda interpretação de nossa trajetória e conjuntura político-social. Era preciso, como afirmou Boal, “errar nossos erros”.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: – uma estética de resistência*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.
- BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 2000.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- GUARNIERI, Gianfrancesco Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. [1.ed. 1985] 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. In *Dionysos* n°24. São Paulo: Ministério da educação e cultura – DAC. Funarte, 1978.
- LIMA, Mariângela Alves da. História das idéias. In *Dionysos* n°24. São Paulo: Ministério da educação e cultura – DAC. Funarte, 1978.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- PATRIOTA, Rosângela . *História e teatro: discussões para o tempo presente*. Editora Verona, 2013. (e-book).
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

Letícia Monteiro Silva, graduada em Ciências Sociais, mestra e doutoranda pelo programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes - UNESP. Dissertação defendida em maio 2016 com o título A fundamentação de expedientes épico-dialéticos nos seminários de dramaturgia do teatro de arena de São Paulo nos anos de 1958 a 1961 sob orientação do Prof. Dr. Alexandre L. Mate.

IMPROVISAÇÃO E TEATRO DO OPRIMIDO “COM” JOVENS

Fernando Bueno Catelan
UNESP – fernandocatelan@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta uma experiência de Teatro do Oprimido com jovens integrantes do Programa de Educação do Adolescente para o Trabalho, realizado pela prefeitura de São Bernardo do Campo (SP). Nosso objetivo consiste em discutir os sistemas de opressão vivenciados pelos adolescentes em situação de vulnerabilidade social, por isso trazemos para o debate tanto as propostas pedagógicas de Paulo Freire quanto as teatrais, de Augusto Boal. Ao observarmos os aspectos políticos intrínsecos ao trabalho desses pensadores, tornou-se necessário nos aprofundarmos e expandirmos o tema a partir dos estudos de Rancière sobre “a política” como condição para o reconhecimento da igualdade das inteligências. Desse modo, a improvisação assume destaque central como ferramenta para a manifestação da inteligência e atuação política para debater aspectos das opressões.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro do Oprimido. Improvisação. Paulo Freire. Augusto Boal. Jovens.

ABSTRACT

This article presents an experience of the Theater of the Oppressed with young people who participate in the Program of Adolescent Education for Work, conducted by the prefecture of São Bernardo do Campo (SP). Our goal is to discuss the systems of oppression experienced by adolescents in situations of social vulnerability, and in order to do that, we will bring to the debate the pedagogical proposals of Paulo Freire as well as the theatrical ones of Augusto Boal. When observing the political aspects intrinsic to the work of these thinkers, it is necessary to go deeper "and expand the theme with Rancière's studies on "politics" as a condition for the recognition of the equality of the intelligences. As follows, improvisation gains central prominence as a tool for the manifestation of intelligence and political action to discuss aspects of oppression.

KEYWORDS

Theater of the oppressed. Improvisation. Paulo Freire. Augusto Boal. Young.

1. As Escolhas

A história de toda as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro, em resumo, opressores e oprimidos (MARX; ENGELS, 2010: p. 40).

A luta pela humanização é a bandeira que todos/as que almejam um mundo mais justo deveriam carregar. As relações injustas que perpetuam as opressões só podem ser superadas quando os opressores não mais olharem os oprimidos como “coisas”, e sim os perceberem como iguais; os oprimidos, na mesma direção, se reconhecerem como iguais; e todos/as caminharem pela vocação ontológica de “ser mais” (FREIRE, 2015: p. 40).

Alguns podem pensar que tratar o entendimento das desigualdades como uma relação entre opressores e oprimidos seja reducionista ou simplista. Porém, acredito que se dê o contrário, que essa forma de abordagem amplia a compreensão e não se limita a excluir e incluir determinadas categorias humanas, não dividindo a luta, mas somando forças contra as injustiças.

Paulo Freire (2015) traz o tema da opressão para o tratamento pedagógico; e Augusto Boal (2009), para o universo teatral. Ambos entendem que vivemos num sistema que coloca opressores e oprimidos em lados opostos. E, para que aconteça a libertação desse sistema, é necessária a humanização, pois é a humanidade que nos une e por isso não basta apenas libertar os oprimidos, mas é necessário também libertar os opressores (FREIRE, 2015: p.41).

A busca pela libertação representa um movimento coletivo: “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão” (FREIRE, 2015: p. 71). O teatro, em essência, é coletivo, por isso se torna uma via possível para a ação libertadora: “A pessoa só, é vulnerável: devemos ajudar nossos parceiros a se organizarem em grupos e com grupos que sofrem opressões semelhantes, evitando-se corporativismo e o individualismo” (BOAL, 2009: p. 189).

E é no intuito de agir “com” e não “para” os oprimidos (FREIRE, 2015: p. 43), que as intervenções teatrais podem “ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmo; a descobrir o mundo, descobrindo seu mundo; nele, se descobrindo” (BOAL, 2009: p. 170).

Nesse sentido, apresentaremos relatos das experiências na Educação de Jovens e Adultos, em especial de uma turma formada por Jovens que participam do

Programa de Educação do Adolescente para o Trabalho¹ (PEAT), os quais apresentam dificuldades socioeconômica e já tão novos vivem situações de opressões graves. Por esse contexto, nossa escolha se dá por um teatro que lute para denunciar as injustiças por meio de uma ação política consciente de seu papel libertador.

2. A turma

O PEAT é um programa que atende jovens, identificados entre os grupos de vulnerabilidade social, que proporciona formação e estágio remunerado inserindo-os no mundo do trabalho. Esses jovens são encaminhados pelo Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e pelo Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS). É organizado e coordenado por uma ação que envolve a Secretaria de Desenvolvimento Social e Cidadania (SEDESC), a Secretaria de Administração e Modernização Administrativa (SA) e a Secretaria de Educação (SE).

O projeto tem duas fases e os/as jovens se comprometem a ter no mínimo 75% de frequência na escola regular durante as duas fases do projeto. A primeira fase é a de formação, na qual são trabalhados temas como: o mundo do trabalho, informática, cidadania, saúde, política e expressões artísticas. Essa etapa acontece durante um semestre, no contraturno escolar dos/as participantes.

Na segunda fase, os/as adolescentes são contratados/as pela administração municipal, em regime de estágio, recebem auxílio no valor de um salário mínimo e trabalham de segunda à sexta-feira, com carga horária semanal entre 20 e 30 horas, até que completem 18 anos.

A meta do projeto é “Torná-los adolescentes com elevada autoestima, exercendo sua cidadania e com recursos internos fortalecidos para enfrentar os

¹ Criado pela Lei nº 3660 de 09 de abril de 1991. Disponível em: <<https://camara-municipal-de-sao-bernardo-do-campo.jusbrasil.com.br/legislacao/702399/lei-3660-91>> Acesso em: 12 jun. 2017. E a Lei nº 6033, que faz alterações ao vincular o PEAT ao Programa Oportunidades, de 15 de abril de 2010. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-bernardo-do-campo/lei-ordinaria/2010/603/6033/lei-ordinaria-n-6033-2010-dispoe-sobre-a-instituicao-do-programa-oportunidades-de-geracao-de-trabalho-e-melhoria-de-renda-das-familias-em-situacao-de-vulnerabilidade-social-e-da-outras-providencias>> Acesso em: 13 jun. 2017.

obstáculos da vida pessoal e profissional” (PREFEITURA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO, 2003).

A pesquisa foi realizada com a 47ª turma do programa, durante o primeiro semestre de 2017, no período da tarde, na Escola Municipal Olegário José de Godoy, em São Bernardo do Campo. Nesta unidade escolar também são ofertados cursos profissionalizantes² de imagem pessoal (cabeleireiro, manicure, maquiagem depilação e *design* de sobrancelhas) e elevação de escolaridade na modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA).

No início de cada semestre, realiza-se um levantamento diagnóstico para compor a caracterização da turma. Esses dados possibilitam direcionar o planejamento do currículo, problematizando a situação-limite da turma e orientando o planejamento das aulas por meio do conhecimento que importa.

A turma é constituída de 22 jovens, entre 15 e 17 anos, que vivenciam situações de opressão que os colocam em processos de exclusão social e apresentam relações familiares que não dão suporte para sua formação. Essas condições podem ser observadas nas informações contidas no projeto político pedagógico (PPP) de 2017:

A educanda F. mora em abrigo, o pai não convive com a família e a mãe é alcoolista, tem contato com a família indo visitá-los em alguns finais de semana. O educando L. tem sua guarda com o primo, uma vez que desconhece a figura paterna e sua mãe tornou-se moradora de rua por conta do uso de diversas drogas, a educanda T. vive com a madrinha/tia, o pai trabalha no interior de São Paulo e sua mãe faz uso de álcool e outras drogas vivendo em alguns períodos com os familiares e outros nas ruas. A educanda A. é mãe e mora com o pai de seu filho na casa da sogra, porém cresceu na guarda do pai, a mãe abandonou os filhos está presa por tráfico e roubo.

A educanda N. vive num quintal com quartos e casas semiseparadas com vinte quatro pessoas. Sendo cinco adultos que são: seu pai e mãe, tio e tia e avó materna, e os demais são crianças sendo ela a mais velha dos menores de idade. A educanda L. vive com a irmã possui problemas de relacionamento agressivo com a mãe, o Educando C. mora com o pai e a irmã com a mãe mesmo vivendo em ambientes separados se relacionam morando inclusive no mesmo bairro. O educando P. foi criado pela avó

² Essa informação se refere apenas ao primeiro semestre de 2017, pois o novo governo municipal está fechando todos os cursos profissionalizantes, até então vinculados à Secretaria de Educação. Esse é um exemplo dos diversos problemas que a educação sofre por ser tratada como política de governo e não como política de Estado. Essa iniciativa perpetua a exclusão dos mais pobres e seu acesso a melhores condições de trabalho.

assim como seus quatro irmãos, a mãe é alcoolista, vive na casa frequentemente bêbada e agressiva. Quatro educandos (as) moram com irmãos/irmãs, mãe e pai, outros dois com mãe, padrasto e irmãos e irmãs, e dez educandos(as) vivem com irmãs/irmãos e a mãe como arrimo de família (EM OLEGÁRIO JOSÉ DE GODOY, 2017: p. 158).

Esse relato evidencia as condições de vida dos/as educandos/as diante da negação de diversos direitos. O programa, por sua vez, busca fortalecer alguns direitos que estão assegurados na Constituição Cidadã de 1988 em seu art. 205 que define a responsabilidade na garantia à educação e sua intencionalidade:

A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (BRASIL, 1988: p. 34).

Nesse sentido, o PEAT vai ao encontro da responsabilidade do Estado em garantir a educação, mesmo quando a família não apresenta condições de fazê-lo, e também promove diretamente o exercício da cidadania e a qualificação para o trabalho.

3. A proposta

Observadas as características da turma, propusemos aulas de linguagem teatral que dialogassem com a condição de vida dos/as educandos/as e também com a minha pesquisa de mestrado (em andamento no instituto de Artes da UNESP, do programa de Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES), cujo título provisório é: “TEATRO POLÍTICO: práticas coletivas na Educação de Jovens e Adultos”, que busca entender os aspectos políticos no teatro e como a experiência teatral na EJA pode propiciar que aos/as educandos/as se emancipem.

Um dos aspectos que Augusto Boal aponta sobre a condição apresentada pelos oprimidos é que são “cidadãos aos quais se subtraiu o direito à palavra, ao diálogo, ao seu território, à sua livre expressão, à sua liberdade de escolha” (BOAL, 2003: p. 173-174).

Nesse mesmo sentido, Freire (2015: p. 50) afirma que os oprimidos foram “Roubados na sua palavra”, e para que o percurso de libertação aconteça “É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a

palavra, reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue” (FREIRE, 2015: p. 109).

Para Rancière, o reconhecimento da igualdade das inteligências (2011) em direção à emancipação se dá pela manifestação desta inteligência por meio da fala (expressão): “o processo da emancipação é a verificação da igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro” (RANCIÈRE, 2014: p. 70); isso ocorre num movimento de ação política: “O único universal político é a igualdade” (RANCIÈRE, 2014: p. 71)

O que aproxima Freire e Boal está no entendimento de que através da ação política é que se pode lutar contra o sistema de opressões; e Rancière, por sua vez, nos apresenta uma definição de política que auxilia a entender nosso propósito na ação teatral aqui proposta.

Rancière (1996, p. 37) apresenta seu entendimento sobre política ao indicar uma parábola da Roma antiga, que se passou aos pés do Monte Aventino. Os plebeus, depois de terem ouvido os patrícios, quiseram manifestar o que pensavam a respeito do que tinha sido dito. Movimento que surpreendeu os patrícios, pois estes acreditavam que os plebeus não falavam porque não pensavam.

Segundo Rancière (2014), “a política” se dá quando todos se sentem livres ao manifestar suas inteligências e assim participarem das decisões do coletivo. Portanto, um primeiro passo para superar a opressão é, por meio de um ato político, estimular a manifestação das inteligências que os oprimidos possuem. Sempre lembrando que a premissa de que todos são iguais em inteligência é ponto central nesse nosso trabalho.

Podemos, nesse sentido, aproximar as concepções de política e igualdade das inteligências, definidas por Rancière, com às intervenções teatrais em favor da eliminação das opressões, de Boal, quanto ao sonho possível de libertação e de transformação de Freire. Cada qual contribui com elementos fundamentais para o compartilhamento de ações teatrais com os/as jovens do PEAT que propomos.

Como proporcionar um ambiente em que todos/as possam se manifestar livremente? Nas aulas que realizamos, a fim de estimularmos a livre expressão,

inicialmente propusemos exercícios de improvisação, mais especificamente os do “Sistema Impro”, desenvolvidos pelo dramaturgo e pedagogo Keith Johnston (MUNIZ, 2015: p. 67).

Johnston considerava que a escola tradicional não estimulava a livre criação, ao contrário, promovia bloqueio. E, pela improvisação, julgava ser possível estimular a criatividade e a espontaneidade.

Em nossas aulas, a escolha pela improvisação é o que possibilitou o envolvimento dos/as jovens, estimulando a livre expressão, em especial os exercícios do “Sistema Impro” (MUNIZ, 2015: p. 224-237), pois estes propõem regras que estimulam a aceitação de todas as propostas de improvisação lançadas, e nenhuma pode ser bloqueada; e também pelo fato de que os jogos acontecem sem a necessidade de haver uma plateia, o que permite que principalmente os/as jovens não se sintam expostos, mas livres para se manifestar.

Num segundo momento – depois que os/as jovens se apropriaram da liberdade de poder se manifestar, iniciando assim o reconhecimento da igualdade das inteligências –, iniciamos os exercícios do “Arsenal do Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal (2007, p. 35-315), que também se utiliza da improvisação para a realização das propostas do Teatro do Oprimido.

Esse movimento se dá na busca de uma expressão teatral mais comprometida com a denúncia das injustiças e com o anúncio de uma transformação possível, não se limitando, portanto, a uma emancipação apenas individual, mas também social:

Mesmo quando você se sente, individualmente, mais livre, se esse sentimento não é um sentimento social, se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os outros a se libertarem através da transformação global da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do empowerment ou da liberdade. [...] Apesar de se sentirem e se perceberem, no final do semestre, como alunos de primeira qualidade, alunos mais críticos, cientistas e pessoas melhores, esta sensação de liberdade ainda não é suficiente para a transformação da sociedade (FREIRE, 2011: p. 185).

Segundo Mariana Lima Muniz (2015: p. 89-103), o Teatro do Oprimido proporciona a “reação transformadora da sociedade”, com seus diversos formatos

de espetáculo, estimulando a participação do público, chamando o coletivo para uma ação política, na tentativa de transformar a realidade social.

Apresentamos e discutimos essa proposta com os alunos/as do PEAT, buscando, num primeiro momento, o reconhecimento de si, verificando a igualdade das inteligências e, em seguida, uma ação política de conscientização para a denúncia e anúncio de uma transformação da sociedade.

4. A Prática

Na primeira aula, apresentamos as bases que norteariam as aulas de teatro, que aconteceram às quartas-feiras, durante duas horas, no primeiro semestre de 2017. A aceitação e a participação de todos/as foi algo que me surpreendeu. Acostumado a observar resistências às propostas teatrais em sala de aula, ver a disponibilidade dos/as alunos/as do PEAT, foi algo marcante nessa experiência. No início, questionei-me sobre quais os motivos que levaram os/as adolescentes a toparem participar, sem nenhuma objeção.

Óbvio que nas primeiras aulas a timidez de alguns os levava a se fecharem e se despistarem para não serem percebidos. No entanto, sem exceção, todos/as se entregaram aos exercícios e, aos poucos, se soltavam. Até hoje penso no que havia de diferente nessa turma para que não se opusessem às propostas das aulas de teatro. Pode ser que a proposta de discutirem aspectos políticos que limitam suas vidas seja uma possibilidade. Mas apenas pode ser!

Dedicamos as primeiras aulas aos jogos de participação coletiva, alguns cooperativos e outros teatrais, mas sempre buscando exercícios nos quais todos/as participassem coletivamente e não expondo individualmente, em cena, nenhum/a participante.

Quando iniciamos os exercícios de improvisação propostos por Keith Johnston (MUNIZ, 2015: p. 225-237), a entrega de todos/as foi impressionante. Já nos primeiros exercícios, tais como: “Bala sim/não, branco/preto”; “jogo das três palmas”; “encontro pelo caminho” “abrir a porta” e “goleiro”, pudemos observar uma livre expressão muito potente, a qual possibilitou a igualdade das inteligências,

quando, nas rodas de avaliação final, eles/as diziam que se sentiam bem por realizar os exercícios, entendendo que eram capazes de fazê-los sem muitas dificuldades.

Depois de perceber que o grupo tinha adquirido confiança e se sentia à vontade para se expressar, foi possível desenvolvermos algumas técnicas de teatro imagem e teatro fórum. Num primeiro momento, o teatro imagem contribuiu para o entendimento e o debate das opressões, ao estimular a apresentação de imagens que os/as jovens entendiam como opressão para, num segundo momento, nos encaminharmos para a realização do teatro fórum.

Temas como homofobia, gravidez na adolescência, violência policial, *Bullying* e exploração no trabalho foram trabalhados pelos jovens no teatro fórum. Até surgir a proposta de realizar uma apresentação de teatro fórum junto a toda comunidade escolar (gestão, pais, educadores/as e alunos/as) num sábado letivo, sobre acontecimentos recentes em que trabalhos realizados pelos/as alunos/as nos muros das escolas do bairro foram apagados, pintando-se por cima de todas as fachadas das escolas a cor “azul bebê” – um programa do atual prefeito que propõe uma “cidade limpa”.

Essa experiência prova a potência que há em realizar propostas teatrais que dialoguem com a realidade vivida pelos jovens. O tema das opressões mobilizou os adolescentes por ser algo, infelizmente, muito próximo de suas vidas. Algumas situações reais de opressão foram vivenciadas por alguns alunos/as ao longo das aulas, e o fato de eles/as sentirem liberdade de compartilhar suas angústias, possibilitou que em alguns casos acionássemos o Conselho Tutelar, revertendo algumas situações de opressão.

Lidar com assuntos e situações tão delicados e reais pode parecer intimidador. Entretanto, considero encorajador, uma vez que só na ação de enfrentamento das opressões poderemos sonhar com um mundo mais justo e humano para todos/as.

Prosseguindo com a pesquisa, a experiência realizada no PEAT se somará à análise de três outras práticas, também em escolas da Educação de Jovens e Adultos, com turmas de elevação de escolaridade (Fundamental I e II). O objetivo é

observar a improvisação e as técnicas de Teatro do Oprimido em contextos e características distintos daqueles da turma do PEAT. Portanto, esperamos ser possível analisar a recepção das propostas, apresentadas neste artigo, comparando as reações diversas das turmas, uma vez que cada abordagem pedagógica difere da anterior, o que sempre abre novas possibilidades de descobertas, reações e de ações transformadoras.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BOAL, Augusto. *A estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil, 1988*. Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 2013.
- EM OLEGÁRIO JOSÉ DE GODOY. *Projeto Político Pedagógico 2017*. São Bernardo do Campo: Secretária de Educação, 2017.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Medo e Ousadia*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MARX, Karl; ENGLER, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MUNIZ, Mariana de Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologia de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- PREFEITURA DE SÃO BERNARDO DO CAMPO. *Programa de educação do adolescente para o trabalho – PEAT: Formulário de informações complementares*. São Bernardo do Campo: Secretária de Desenvolvimento Social e Cidadania, 2003. Disponível em: <http://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/questionarios/2003_00538_questionario.pdf>. Acesso em 12 jun. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

FERNANDO BUENO CATELAN

Ator, Educador, Pesquisador e Diretor. Mestrando do programa de Pós-Graduação PROF-ARTES no Instituto de Artes UNESP, sob a orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André. Bacharel em Direção Teatral (2007) e Licenciado em Artes Cênicas (2006) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/MG). Arte educador desde 1995, atualmente é professor de arte na Educação de Jovens e Adultos em São Bernardo do Campo/SP.

PROJETO LABOR – CONTRACONDUTAS

Alexandre Gomes Vilas Boas
IA/UNESP – alegomesvilasboas@gmail.com

Sergio Augusto de Oliveira
IA/UNESP – sergusto02@gmail.com

RESUMO

O artigo trata do processo de produção do projeto Labor, intervenção urbana realizada pelo grupo Coletivo 308 como parte integrante do projeto Contracondutas, uma proposta feita pela Associação Escola da Cidade. As intervenções problematizam questões sobre as relações de trabalho irregular encontradas durante a construção do Terminal 3 do Aeroporto Internacional de Guarulhos. Constatado pelo Ministério do Trabalho, descobriu-se que 111 trabalhadores, migrantes do nordeste brasileiro, encontravam-se em situação análoga à escravidão. O projeto opera refletindo sobre símbolos relacionados ao trabalho, ao cotidiano dos trabalhadores e à vivência diária dos moradores locais, bem como a interferência que sofrem com as instalações do aeroporto na cidade de Guarulhos.

PALAVRAS-CHAVE

Trabalho Escravo. Intervenção urbana. Guarulhos. Contracondutas. Aeroporto

ABSTRACT

The article deals with the production process of the project Labor, urban intervention carried out by the group Collective 308 as part of the project Contracondutas, a proposal made by the Escola da Cidade. The interventions problematize questions about the irregular working relationships encountered during the construction of Terminal 3 of Guarulhos International Airport. Found by the Ministry of Labor, 111 workers, migrants from the Brazilian northeast, were found to be in an analogous situation to slavery. The project works reflecting on symbols related to the work, daily life of the workers and daily living of the local residents, as well as the interference they suffer with the airport facilities in the city of Guarulhos.

KEYWORDS

Slavery. Urban Intervention. Guarulhos. Contracondutas. Airport

1. Projeto Labor e Projeto Contracondutas

O projeto Labor apresentado pelo Coletivo 308 constitui parte da proposta que integra uma série de ações contempladas pelo projeto Contracondutas, em uma iniciativa que teve origem na Associação Escola da Cidade, e que conta com outros grupos de intervenção envolvidos, além de uma série de ações educativas que pretendem problematizar as questões surgidas a partir da constatação, feita pelo Ministério do Trabalho, sobre a situação de trabalho análogo ao escravo, no qual, 111 trabalhadores foram submetidos durante as obras de construção do terminal 3 do Aeroporto de Guarulhos.

A partir da ação perpetrada pelas autoridades competentes, um TAC - Termo de Ajuste de Condutas movido pelos Ministérios Público e do Trabalho, autuou os responsáveis pelo canteiro de obras e, na medida em que se tomou conhecimento da complexidade de relações geradas por esta situação, foram levantadas uma série de dados que constituíram os 3 eixos principais para a apresentação de três projetos de intervenção urbana no intuito de dar visibilidade a esta situação.

No desenvolvimento deste projeto, ainda em andamento, alguns fatores foram determinantes para a configuração destes três eixos que formalizaram as ações realizadas:

- a) O isolamento no qual os trabalhadores estiveram confinados e que vai ao encontro do mesmo sentimento que muitos moradores da cidade externam em todo momento, em depoimentos e entrevistas, agravado pelas condições degradantes e desumanas a que foram submetidos.
- b) O aeroporto como equipamento alheio à realidade local, que não dialoga com a cidade, e que mantém uma realidade interna absoluta e esmagadoramente diferente do seu entorno.
- c) A dependência econômica do município gerado pelos tributos, dividendos e royalties que o aeroporto faz circular, mas, que não necessariamente, são revertidos para o aproveitamento real da cidade.

O convite para participação no projeto Contracondutas partiu da expectativa do fato que o Coletivo 308 atua em Guarulhos há 11 anos e mantém estreita ligação com a dinâmica da cidade, sua história e especificidades. Seus integrantes, em

grande maioria, vivem e trabalham na cidade. O grupo possui um histórico de intervenções em diversos locais da cidade, que problematizam questões de interesse público como o transporte, a poluição e o meio ambiente.

Entendido isto e após a análise dos documentos obtidos no processo do Ministério do Trabalho, a percepção que se tem, é que a manipulação de mão de obra de trabalhadores, que têm pouca, ou nenhuma chance de inserção no mercado formal de trabalho, é a causa de situações como essa do qual se trata o projeto.

A percepção da questão social e econômica que historicamente assolam o Brasil, e mais, potencialmente as regiões mais pobres, como o Nordeste, por exemplo, de onde vieram os trabalhadores envolvidos no evento, é fundamental para a contextualização e entendimento do acontecido.

O fato de o aeroporto estar localizado em Guarulhos, que tem características próprias associadas a esta condição, do fluxo intenso de pessoas pela região, tanto transeuntes, viajantes, quanto funcionários, trabalhadores e fornecedores, bem como o tradicional estereótipo de “cidade dormitório”, são pontos importantes a serem considerados também.

O abismo que divide o cotidiano do aeroporto do seu entorno é imenso. Enquanto a tecnologia, o dinheiro e a vida abastada caracterizam, em geral, os usuários do aeroporto, os moradores dos bairros vizinhos a ele (Malvinas, Haroldo Veloso, Cidade Seródio, Cidade Soberana, Jd. Presidente Dutra e outros), vivem em condições difíceis; problemas relacionados à saúde, transporte, educação, higiene e, especialmente sob o prisma da ausência do trabalho no local. Por este motivo uma parcela significativa de moradores dos bairros citados acaba por sair da cidade para buscar trabalho fora, ou se adequam como podem em subempregos e trabalhos informais.

Além disso, esses bairros abrigam, tradicionalmente, pessoas que trabalham no aeroporto, sendo comum encontrar residências em condições precárias de moradia, que são sublocadas para grupos de trabalhadores braçais. Há inúmeras habitações com pessoas nesta condição e também proprietários de imóveis que alugam suas casas para servir a este fim, sendo não raro encontrar, em um rápido bate papo, moradores que acham “normal” viver desta maneira.

A condição de isolamento marca e caracteriza a cidade sob um espectro de macro ocupação, se desdobrando sob outros aspectos percebidos, também, em amostragens menores, como no exemplo citado acima. Talvez essa condição esteja associada à própria formação e localização da cidade em relação à cidade de São Paulo.

Sua origem esteve ligada desde sempre, para sermos mais precisos, 08 de dezembro de 1560, data de sua fundação, como apoio ao planalto Paulista. Serviu de entreposto, de passagem, troca e defesa; também foi fornecedora de matéria prima e atuou no escoamento de produção, já durante o desenvolvimento das linhas férreas, mantendo o que sempre é tão mencionado quando se faz a referência às suas qualidades, como a de ser muito bem localizada em termos territoriais. Ainda hoje é apregoada por seus políticos a sua “vocação” para a logística da qual tanto se orgulham os sucessivos governos desde os tempos do AI 5.

É fato que as Rodovias que rasgam seu território ou que passam ao largo, potencializam sua capacidade produtiva, geradora e prestadora de serviços, contribuindo para elevar e manter por décadas o seu status econômico entre as maiores cidades do país. No entanto, também   possível verificar que estes indicadores podem ser amplamente confrontados e questionados, basta verificar o desenvolvimento das duas últimas décadas, que ficou praticamente estagnado ou pouco mudou em termos significativos no que se refere à qualidade de vida do cidadão.

Além da precária falta de infraestrutura que se espera de uma cidade deste porte, as rodovias e o aeroporto trouxeram riquezas, mas, também promoveram o crescimento desordenado, ampliando significativamente problemas de exclusão, falta de acesso e as características do isolamento. A cidade   rasgada ao meio pela Rodovia Presidente Dutra e os moradores dos bairros sofrem com os acessos precários e com a falta de estruturas de mobilidade que permitam o fluxo regular da cidade.

No caso do aeroporto é comum verificar que muitas pessoas que vivem na cidade nunca estiveram l , mesmo residindo nas proximidades. Costuma-se dizer que ele é uma “nave espacial” que aterrissou na cidade. Em uma simples visita percebe-se que o acesso até ele é difícil, caro, e,  s vezes, perigoso para quem circula no transporte público. Não há uma estrutura viária adequada pensada para o

morador da cidade e até mesmo para o trabalhador do aeroporto. Muitos pontos de ônibus que atendem alguns bairros são fora do complexo dos terminais. O trabalhador ou morador tem que fazer parte do trajeto a pé, passando por lugares ermos, sem segurança alguma, matagais, sem qualquer habitação na proximidade e muitas vezes também sem iluminação.

Como imaginar que um dos maiores aeroportos do mundo não consiga prever questões básicas, como a mobilidade urbana, por exemplo? Estes aspectos tornam-se ainda mais graves quando se percebe ao visitar os bairros, e em conversas com os moradores, que diversos aspectos destes problemas citados não foram ainda solucionados e provavelmente não serão.

Há uma rede silenciosa e conivente com este problema do trabalho informal ou, se preferirmos, usando a linguagem técnica: em condições análogas à escravidão. Pessoas são agenciadas sem a garantia de seus direitos preservados, e vivem em condições ultrajantes. Concordam em viver assim por conta de fazer com que suas necessidades básicas sejam atendidas. Mas se tornam dependentes deste circuito perverso, além de serem também vítimas frágeis de uma cadeia de relações que daí advém. Não raro em nossas visitas, pudemos confrontar já de início, com a presença intimidante, por vezes, de moradores que alegam fazer parte de organizações criminosas ou de outros grupos que exploram estas relações que se originam da pobreza.

2. Atuação do Coletivo 308 e o projeto Contracondutas

O convite para a participação no projeto Contracondutas surgiu a partir da iniciativa da Associação Escola da Cidade, proponente e indicada pelo Ministério Público Federal para gerir o projeto, que nasceu como desdobramento do TAC - Termo de Ajuste de Conduta – dispositivo de lei aplicado e firmado na ocasião entre o MPF e a empresa OAS, empreiteira responsabilizada pela irregularidade.

Dentro deste panorama a Associação Escola da Cidade abre um edital público, fixando diretrizes para a apresentação de propostas de Intervenções Públicas que problematizassem as relações de trabalho análogo a escravidão propondo o diálogo com o caso específico flagrado durante a construção do Terminal 3 do Aeroporto Internacional de Guarulhos. Por meio da reflexão gerada pelas

intervenções, o projeto buscava trazer à tona os graves problemas levantados pelo Ministério Público.

Uma curadoria composta por arquitetos, artistas, designers, filósofos, historiadores, advogados, educadores e estudantes, selecionou grupos e propostas, sendo também responsável por gerir e mediar o desenvolvimento das ações, catalisando o diálogo entre as questões apresentadas e os desdobramentos problematizados pelas ações que se seguiram a partir desta seleção.

Os primeiros contatos com a curadoria do Projeto Contracondutas foram estabelecidos a partir de diálogos prévios anteriormente estabelecidos com professores da Unifesp, que após observarem, já há alguns anos, nosso trabalho como matéria/objeto de estudo para os estudantes da disciplina de crítica e curadoria, entenderam que o grupo aproximava-se de questões pertinentes ao tema e estava apto para assumir uma proposta dentro do Projeto Contracondutas. Diante deste contexto, e levando em conta a atuação do grupo Coletivo 308 na cidade de Guarulhos, um convite nos foi feito para que apresentássemos um projeto e atuássemos também em parceria com os estudantes do curso de crítica e história da arte da Unifesp.

O fato de atuarmos de uma maneira orgânica, produzindo intervenções e ações pontuais e ao mesmo tempo diversificadas, na cidade de Guarulhos, desde 2007, nos creditou, de certa maneira, como uma referência para a experiência que se buscava. Em sua trajetória ao longo dos 11 anos de existência, o Coletivo 308 desenvolveu diversas ações na cidade de Guarulhos e fora dela, tendo como orientação a produção de trabalhos de arte e educação de forma colaborativa e também a intervenção nos espaços públicos.



Intervenção Urbana – Trilha de fuscas | Guarulhos e Sesc São José dos Campos - 2007

Segundo a curadoria, entre tantos outros requisitos para a escolha de grupos e autores, o fato de residir e/ou trabalhar na cidade, nos fez detentores naturais de conhecimento sobre o território, considerando também nossos saberes sobre as especificidades culturais, regionais e geográficas da cidade, como um dos pontos também determinantes para que nossas propostas fossem aceitas. Além disto, outro fator foi o fato de termos uma produção multifacetada, ampla, plural, que transita por diferentes meios e linguagens, de caráter eminentemente híbrido que estabeleceu uma relação mais direta com o que se esperava atingir com o projeto. Isto nos trouxe para um lugar confortável em certo sentido, possibilitando ampliar o raio das ações que foram propostas a partir da escolha de nossos projetos.

O ateliê do grupo Coletivo 308 está situado no bairro da Ponte Grande em Guarulhos, local em que os trabalhos foram produzidos, servindo também como base de apoio para discussões relacionadas ao projeto, permitindo uma maior aproximação dos grupos de estudo envolvidos no projeto, como o caso do Coletivo Paralelo, de Curitiba, os alunos da FAU-USP de São Carlos e os estudantes da Unifesp - Guarulhos.

3.Primeiros contatos com os alojamentos.

A pesquisa inicial foi fundamentada na leitura dos documentos oficiais e públicos, além do material coletado e produzido pela equipe envolvida no projeto, que dentre outras informações, identifica e relata as condições dos alojamentos onde foram encontrados os trabalhadores em situação análoga ao trabalho escravo.

Outra fonte importante no levantamento das primeiras impressões, além da nossa própria experiência com a cidade de Guarulhos, foi, sem dúvida, a conversa informal e as entrevistas feitas com pessoas que moram ou transitam pela região do aeroporto e que relatam os impactos significativos sobre a vida de cada indivíduo que assume morar na região.

Dos 11 locais apontados no relatório, visitamos 6 deles, sendo dois deles no bairro denominado Malvinas, dois no Conjunto Haroldo Veloso e outros dois no Cidade Soberana.

Os locais indicam regiões no entorno do Aeroporto Internacional de Guarulhos, sendo que, alguns, como o Conjunto residencial Haroldo Veloso, são historicamente associados a se destinarem como residências de trabalhadores do aeroporto, talvez por sua configuração de conjunto residencial.

O primeiro local que visitamos foi o bairro conhecido popularmente como Malvinas. Este local é uma área que foi estruturada sobre uma área invadida, mas que obtiveram a cessão de uso recentemente, obtendo assim asfalto e melhorias que transformaram o local, que antes tinha o aspecto de “favela” em um bairro mais “organizado”, porém muito simples.

A Rua Itupeva, 265 é bem próxima da Avenida Jamil João Zarif, praticamente fazendo esquina com a citada avenida (que margeia a área do aeroporto) e é também próxima ao comércio local (bares, mercearias, camelôs e outros), sendo intensamente movimentada por carros que transitam pela avenida, bem como por pedestres que frequentam os comércios ou se dirigem para o aeroporto ou para bairros vizinhos.

O segundo local, ainda na região das Malvinas, um pouco mais entrando pelo bairro, próximo a uma escola da prefeitura, numa parte do bairro com características residenciais.

Em seguida rumamos para o Haroldo Veloso, rumando pela Av Candéa. Um bairro com ruas apertadas, estreitas, mas percebemos algumas praças que rodeiam o bairro, planejadas talvez no intuito de trazer “lazer” aos moradores.

O outro local, ainda na região da Cidade Seródio, seguindo pela Avenida Marcial Lourenço Seródio, já na parte mais acima na direção da Estrada Guarulhos Nazaré.

Antes de irmos ao local, observamos pelo Google Maps uma inscrição PCC (Primeiro Comando da Capital) inscrita na parede, o que nos chamou a atenção. Ao chegarmos ao local constatamos a mesma marca ainda lá, indicando a atuação ou influência da facção no local. Vimos também uma viatura policial estacionada na esquina em frente ao local.

Mais uns 4 km a frente chegamos a outros dois locais, estes já localizados na região do bairro Cidade Soberana que é um dois bairros mais pobres da cidade de Guarulhos e com índices de violência dos mais altos na cidade. É conhecido como um bairro violento, distante, sendo que muitas pessoas têm vergonha de dizer que moram lá, por tais características.

Verificamos muitas pessoas pela rua, possivelmente desempregados; crianças brincando com brinquedos improvisados, assim como muitos idosos recolhendo papéis e latinhas pela rua.

4. Intervenções propostas pelo Coletivo 308

A partir dos dados colhidos *in loco*, assim como de discussões que foram promovidas no ateliê do Coletivo 308, foram pensadas três Intervenções que discutiríamos os aspectos que consideramos relevantes dentro do contexto do projeto:

Trilha do Projeto Labor

A concepção deste trabalho surgiu como continuidade de outra intervenção que o Coletivo 308 realizou em diversas oportunidades em locais públicos abertos e fechados: a Trilha de Fuscas.

A ideia da repetição, do objeto colecionável, da constituição quantitativa, da ludicidade proporcionada pelo objeto, bem como do apelo à interação com o transeunte são questões que se apresentam neste formato.

O carrinho de mão como símbolo do trabalho e como ironia à ideia de transporte, fundamentais no contexto do aeroporto, se apresentam como 'start' para reflexões às quais estão sujeitos e expostos os trabalhadores no seu dia a dia.

A ocupação de locais próximos aos locais onde foram encontrados os alojamentos dos trabalhadores faz a analogia entre o símbolo “carrinho de mão” e o trabalho análogo ao escravo, sugerindo direções em que os caminhos dos trabalhadores seguiram durante suas jornadas em Guarulhos, assim como marcarão o “território” onde o crime contra os trabalhadores aconteceu. Uma espécie de “memória fantasma” que marca o espaço urbano, registrando a ocorrência de algo que jamais será apagado da lembrança da cidade, sobretudo na região onde foram encontrados os alojamentos.



Protótipo para molde, estudos em desenho e intervenção em praça da Ponte Grande
Projeto Labor - 2017

Lambe lambe do Projeto labor

Esta proposta também surgiu a partir de trabalhos produzidos anteriormente pelo Coletivo 308, já que a técnica do Lambe lambe tem sido uma das principais formas de produção artística e de intervenção do grupo..





Estudos em desenho, gravação da matriz de xilo e visão panorâmica do painel

As imagens que foram abordadas nos lambes têm relação simbólica e estética com alguns aspectos observados na pesquisa, assim como com objetos que representam a situação de trabalho ou os agentes envolvidos nas relações trabalhistas, como colheres e pás de pedreiro, capacetes de obra e outros. Foi feito um mural em xilogravura, contendo a dimensão de 5,60 m x 1,80 m. As impressões são modulares, podendo se adequar aos espaços urbanos. Cada uma delas leva um qr code, que permite o acesso ao vídeo-depoimento.

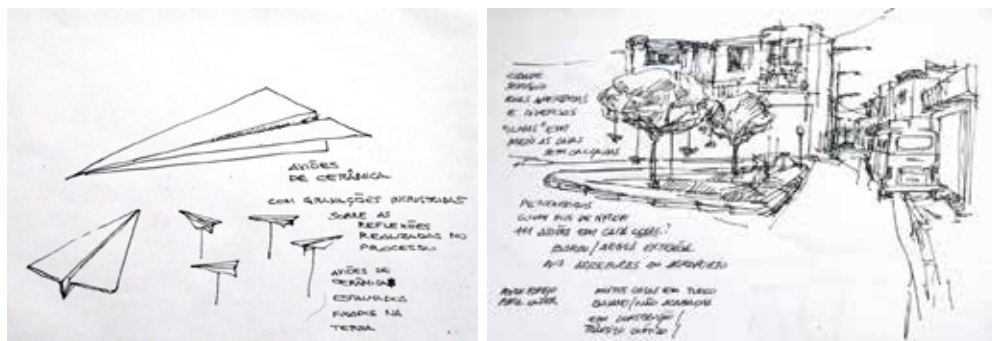
Assim a escolha por imagens de operários trabalhando em arranha céus, de ferramentas próprias do trabalho ou alusivas ao Aeroporto foram escolhas que tentam se aproximar das reflexões que o caso propõe e abordam simbolicamente o cotidiano do trabalhador brasileiro.

Aviões de Cerâmica – Projeto Labor

Neste projeto a ideia de lidar com o ícone principal da cidade de Guarulhos e com o objeto que representa o Aeroporto foram a essência da proposta. Além disso, buscamos relacionar em um primeiro momento, o avião também como uma brincadeira de criança. A princípio faríamos aviões de forma a parecer uma dobradura, um brinquedo que representa o meio de transporte, lúdico, e aproximaria das pessoas o que parece inacessível para quem não tem acesso ao aeroporto.

Depois, optamos por fazer o avião-tijolo, em forma de tijolo. Por entender que a imensa maioria das casas são obras inacabadas ou em construção. Mudamos o desenho inicial do avião-dobradura para o avião-tijolo. O tijolo como elemento da construção e matéria prima da humanidade desde sempre, em contraste com o Aeroporto, símbolo de riqueza, ostentação e modo de vida fausto. O contraponto entre a natureza primal e a tecnologia produzida pelas mãos humanas. Tantas outras relações foram surgindo e dando formas ao projeto.

Nesta analogia, propomos ainda que esses aviões sejam pendurados em árvores, como frutos que surgem naturalmente e próximo da realidade da comunidade, atuando como objetos de desejo e de brincadeira também.



Estudos de modelo|objeto para a intervenção e estudos do bairro Seródio



Primeiros protótipos utilizados em intervenção – Cerâmica - 2017

Ao serem produzidos com argila dos próprios locais onde serão expostos, buscamos refletir sobre a origem essencial de cada lugar, espaço, sujeito, rua, bairro e etc.

Deste modo, a relação do sujeito versus aeroporto também passa por uma construção de questionamento quanto à necessidade e ao retorno que a construção do aeroporto trouxe para a comunidade e para o indivíduo.

5.Considerações Finais

Atualmente o projeto encontra-se em fase de produção final. Os materiais específicos de cada uma das intervenções estão prontos e agora, em junho de 2017, começam as intervenções propriamente ditas. Até aqui, foram feitos estudos, protótipos e adaptações, considerando alguns ajustes necessários que toda a produção de um projeto deste porte exige. Para nossa surpresa, durante a coleta de material, enquanto buscávamos informação e fazíamos o registro, nos deparamos

com a narrativa de um morador do Bairro Cidade Seródio, que nos disse já existir 15 haitianos vivendo exatamente nas mesmas condições que os 111 trabalhadores vítimas desta situação. O que nos fez compreender que ações como esta, por mais articuladas e veiculadas, e mesmo que sua penetração diante da sociedade seja bastante ampla, carecemos ainda de ações mais incisivas, que permitam que a reflexão e os desdobramentos de projetos como este tenham efeitos perenes. Notamos que o discurso de tantos políticos e autoridades, ou, até mesmo no meio erudito, por vezes, possuem pouca eficácia na vida prática das pessoas afetadas e que são o motivo pelos quais os projetos são feitos, pelo menos, em tese. Mesmo após uma ação que condenou os responsáveis ao ressarcimento e reparação das partes envolvidas, a prática criminosa permanece, adquirindo, como um vírus, mutações. Criam-se novos focos de exploração, assumem novas identidades, utilizam de “laranjas” tão comuns nos crimes de colarinho branco, Em que âmbito atuamos como artistas e educadores e quais são as nossas reais contribuições para promovermos uma mudança real foi e continua sendo algumas das questões que permearam nosso trabalho desde o início. Eventualmente, a transformação que tanto se almeja, necessitaria de uma mudança na cultura de exploração já tão enraizada na estrutura de nossa sociedade.

Até que ponto podemos, de fato, acreditar que nossas expectativas em atingir a um público e fazê-lo sair de seu lugar comum, tornando-o fruidor, mas, mais que isto, um agente de transformação, que tenha no trabalho, na obra, apenas um ponto de partida para estabelecer relações com seu universo pessoal? Não temos a resposta, mas entendemos que o caminho da educação para o sensível; a reflexão gerada pelo embate com a obra e com o outro, gera não apenas a reflexão pura e simplesmente, mas o desejo real de construção de uma utopia possível. O ser como agente de sua narrativa, deixando o lugar de passividade alheia ao próprio destino para assumir o papel de protagonista de sua própria história.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930 - 1970*: São Paulo: Livraria Nobel S.A, 1984.

ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes: textos escolhidos I** / Mário **Pedrosa**. SP: Edusp, **1995**

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

_____. **A transfiguração do lugar-comum. Uma filosofia da arte**. Trad. Vera Pereira. São. Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, G; COTRIM, C. (org). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Santos, Martins Fontes, 2007.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**. São Paulo: Edusp, 2013.

KRAUSS, Rosalind. E. **Caminhos da escultura Moderna**; tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LIPPARD, Lucy R. Seis Años: **La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972**, Madrid: Ediciones Akal, 2004.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

NAVES, Rodrigo. **O Vento e o Moinho – Ensaio sobre Arte Moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, M; ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. (org), **Textos Escolhidos**, São Paulo: Edusp, 1995.2.v.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996

_____. **Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria.** São Paulo: EDUC; Editora SENAC São Paulo, FAPESP, 2010

_____. **Cenários em Ruínas: a realidade imaginaria contemporânea.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem.** 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Fernando Pedro. **Arte pública: diálogo com as comunidades.** Belo Horizonte: C/Arte, 2005

PLAZA, Júlio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção.** - ARS (São Paulo), 2003 - SciELO Brasil

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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).

Alexandre Gomes Vilas Boas

Mestre em Artes pelo IA - Instituto de Artes da UNESP, campus de São Paulo, sob orientação do Profº Dr. Agnus Valente. Atua como docente na UNG (Universidade Guarulhos) e na UNINOVE (Universidade IX de Julho) nos cursos de Design Gráfico e Fotografia. Membro do Coletivo 308.

Sérgio Augusto de Oliveira

Mestre e Doutorando em Artes pelo IA - Instituto de Artes da UNESP, campus de São Paulo, sob orientação do Profº Dr. José Paiani Spaniol. Atua como docente na UNG (Universidade Guarulhos) e na UNINOVE (Universidade IX de Julho) nos cursos de Design Gráfico. Membro do Coletivo 308. Bolsista da CAPES.

DOIS VIANNAS

IDAS E VINDAS DO TEATRO POLÍTICO NO BRASIL (1958-1974)

Paulo Bio Toledo

Doutorando do PPGAC da ECA-USP – paulo.v.bio@gmail.com

RESUMO

O artigo sintetiza alguns debates desenvolvidos em dissertação de mestrado, sobretudo a discussão da cisão no pensamento e na prática teatral de Oduvaldo Vianna Filho logo após o golpe civil-militar de 1964 no Brasil. Com a inflexão ditatorial, a cultura no país muda drasticamente de sentido e a posição de seus principais nomes vive espantosas oscilações, muitas vezes negando o trabalho artístico engajado dos primeiros anos da década de 1960 e defendendo uma nova abordagem estética supostamente mais avançada. A partir da análise do trabalho e da reflexão de Vianinha, o artigo tenta refletir sobre os sentidos desta vertiginosa variação e propor alguns linhas possíveis de interpretação.

PALAVRAS-CHAVE

Vianinha. Teatro brasileiro. Teatro político. Estética popular. CPC.

ABSTRACT

The article summarizes some of the debates developed in a master's thesis, especially the discussion of the rupture in Oduvaldo Vianna Filho's thought and theatrical practice shortly after the 1964 civil-military coup in Brazil. With the dictatorial inflection, the culture in the country changes drastically of meaning and the position of its main names suffers amazing oscillations, often denying the artistic work engaged in the early years of the 1960s and defending a supposedly more advanced aesthetic approach. From the analysis of Vianinha's work and reflection, the article tries to reflect on the senses of this dizzying variation and to propose some possible lines of interpretation.

KEYWORDS

Vianinha. Brazilian theatre. Political theatre. Popular aesthetics. CPC.

Domingos de Oliveira conta que ao visitar Oduvaldo Vianna Filho no hospital, pouco antes da precoce morte que o levou em 1974, Vianinha delirava. Em agonia, lembrava uma imagem dele jovem junto a seus companheiros do maior movimento de democratização cultural que o país jamais vira, o Centro Popular de Cultura (o CPC), no dia 1º de abril de 1964, quando o prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde ficava a sede do CPC, foi metralhado e incendiado por

grupos paramilitares. Ele dizia: “corram, corram... pelas escadas”. Como se na sua morte física se lembrasse de outra morte que viveu em conjunto com o país. Assim como o tempo em que viveu, Vianna também teve uma vida cindida.

A agressão do golpe civil-militar de 1964 atravessou a política e a luta social. Seu brusco gesto de violência interrompeu subitamente todo e qualquer horizonte possível de transformação e, nas palavras de Paulo Arantes (2010): “apagou até a memória de que um dia houve inconformismo de verdade no país” (p. 216). Mas houve. Vianinha foi uma das figuras decisivas do teatro político no Brasil no período em que a atividade artística viveu talvez seu momento de mais intenso experimentalismo crítico: a partir dos últimos anos da década de 1950 até a ruptura violenta de 1964.

Foi um período no qual o teatro viu ganhar protagonismo uma cena crítica, politizante e que colocava em questão as conexões sociais da atividade artística. A categoria “Teatro popular” é perseguida com afinco e o próprio termo *popular* vive um deslocamento de sentido, ganha coloração política e sentido de luta social, de busca por um teatro que vá em direção aos explorados.

Quando o Teatro de Arena estreia a peça *Eles não usam Black-tie* escrita por Gianfrancesco Guarnieri em 1958, já no título fica clara a ênfase na fração social que passa a interessar. Em seguida, Os *Seminários de dramaturgia* e os *Laboratórios de interpretação* encabeçados por um jovem diretor chamado Augusto Boal, também no Teatro de Arena, seguem esta trilha e tentam sistematizar um trabalho novo de criação. Do ponto de vista do trabalho do ator, a prática laboratorial buscava pesquisar socialmente a personagem interpretada por meio de exercícios, estudos e laboratórios de observação e situação. O “povo” era observado e investigado na rua em suas formas de viver, falar e de agir. O material recolhido abria caminhos para uma interpretação materialista, fundamentada no *gesto* objetivo, que recusava a inspiração metafísica no trabalho do grande ator. Em paralelo, esse interesse pela vida social ofertava a matéria para a composição dramaturgical de peças escritas e discutidas durante os *Seminários de Dramaturgia* e que tinham como regra a angulação social do assunto e as crises decorrentes daí.

Atores de origem popular como Milton Gonçalves ou como Flávio Migliaccio, que começou como contrarregra no Teatro de Arena, tornavam-se referências para uma interpretação que via naquele povo o grande interesse criativo de um novo

teatro moderno brasileiro, agora também popular. Apesar disso, o pronome *Eles* no título da peça de Guarnieri não deixa mentir sobre a distância real e renitente entre os artistas de esquerda em torno do Arena e os pobres propriamente. A estrutura naturalista da dramaturgia produzida ali até 1960 revela algo desta posição à *distância* que via *as margens a partir do centro* e as via somente como matéria, como assunto, em peças nas quais “uma classe observa a outra”, na expressão de Peter Szondi sobre o naturalismo (2001: p.103). Mas não há como negar que o Teatro de Arena inaugura um novo sentido para a criação no teatro: coletivo, laboratorial e ligado à tentativa de proximidade com uma fração social até então excluída do campo das artes. Um impulso que engendra uma nova forma de trabalho moderno no teatro e mergulha com entusiasmo na crise inevitável de enfrentar artisticamente a matéria do país.

Apesar disso, em 1961, o tipo de *conexão* com o povo desbravado pelo Teatro de Arena passa a ser visto como acomodado e insuficiente por alguns de seus principais integrantes. A questão torna-se decisiva com a saída de Vianinha do grupo e a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, seguindo o modelo de experiências desenvolvidas em Pernambuco no Movimento de Cultura Popular (MCP). Era a tentativa de experimentar uma aproximação mais radical da arte com a periferia do país.

O debate foi intenso. A posição dos que rompiam com o grupo já era criticada por Gianfrancesco Guarnieri, um dos mais importantes integrantes do Arena, em artigo escrito em 1960, quando afirmava que o “ideal de um teatro popular” é uma luta que deveria ser travada fora do ambiente artístico. Para Guarnieri o primeiro passo seria “habituar nosso povo a assistir espetáculos teatrais” (GUARNIERI, 1981), isto é, desenvolver políticas que possibilitassem aos pobres o contato com a cultura. Do outro lado, Vianinha atacava justamente essa lógica que lida com a ideia de cultura como se, *a priori*, fosse uma categoria positiva, civilizatória por si só. Em alguns textos reflexivos do período entre 1958 e 1962, ele ecoa o sentido transformador dos novos movimentos, como o CPC e o MCP, e desloca o centro da questão. O problema do teatro popular não deveria mais ser atribuído somente ao povo (que vê pouco teatro, pouco acostumado ao ambiente artístico, iletrado, incapaz de uma fruição sofisticada etc.), mas sim à própria arte:

seus temas, suas formas, sua estrutura produtiva e, no limite, ao próprio conceito burguês de arte.

Mesmo antes de existir o CPC, Vianna já começa a desconfiar das categorias culturais. Em escritos esparsos de fins da década de 1950 e começo de 60, de forma meio caótica, ele faz o importante exercício dialético de ver contradição na ideia moderna (e burguesa) de autonomia da arte. Se houve importância histórica e exercício de liberdade na progressiva independência da arte desde o renascimento, ela também significou especialização do trabalho e, por conseguinte, alienação. Para um trabalho mais radical de engajamento, os interessados na atividade artística deveriam interromper o culto à ideia abstrata de arte, dissolver a aura mística envolvida na ideia de gênio e obra. Então, e só assim, poderiam reorganizar o conceito na realidade da luta social – “refuncionalizar” a arte, na expressão de Brecht tão sublinhada por Walter Benjamin (1985b). Em artigo de 1962, Vianinha diz: “Não se deixa o título de artista quando nos dirigimos à praça pública. Lá se consegue ou não o título de artista” (VIANNA, 1983: p.94).

Foi, de fato, nos grandes movimentos como o MCP e o CPC que se experimentou na prática uma reelaboração da ideia de arte. Já nos primeiros momentos o teatro experimenta formas dinâmicas e circunstanciais de atuação, com peças rápidas de rua, experimentos de agitação e propaganda (*agitprop*), apresentações em longínquas comunidades periféricas por todo o país – o que engendrou uma forma nova de circulação e também a multiplicação de CPCs por dezenas de cidades. Buscava-se outro tipo de contato com a população e com os movimentos de luta social e isso demandava tanto o deslocamento temático como também a invenção de novas estruturas de dramaturgia e, fundamentalmente, a invenção de novas estruturas de cena e de produção: movimentos corais; debates sobre o “didatismo”; estrutura narrativa do palco, trabalho coletivo de arquitetos, cineastas, sociólogos e diretores na composição inventiva e híbrida da cena; experiências com diversas relações entre palco e plateia, diminuindo a distância operacional entre os dois (que, afinal, também era identificada como distância de classe); diluição das especializações etc. (Cf. NEIVA; TOLEDO, 2016) Grosso modo, a tentativa de se aproximar das populações excluídas obrigava a uma reelaboração experimental dos temas, das formas internas e das estruturas de produção das peças.

A ingenuidade criativa, o esquematismo dogmático e populista, a ortodoxia política obviamente davam às caras nestes movimentos de proporções inimagináveis hoje. Mas, ao contrário do que afirmam a imensa maioria das leituras e interpretações sobre o período, essa não foi a tônica do momento, tampouco das produções artísticas que animaram a luta social nos primeiros anos da década de 1960. No melhor sentido dos processos educacionais e de alfabetização idealizados por Paulo Freire, não por acaso o articulador central do MCP em Pernambuco, o encontro do moderno com o arcaico do país, com os suprimidos pela lógica brutal de exploração periférica, transformava as duas pontas deste momento de conexão. Tanto o iletrado quanto o moderno ilustrado tinham suas coordenadas alteradas no processo de aprendizagem que os conectava. Vale citar passagem de Roberto Schwarz sobre o método desenvolvido por Paulo Freire e tão representativo do experimentalismo da arte nestes movimentos. Diz o crítico:

Nem o professor, nesta situação é um profissional burguês que ensina simplesmente o que aprendeu, nem a leitura é um procedimento que qualifique simplesmente para uma nova profissão, nem as palavras e muito menos os alunos são simplesmente o que são. Cada um destes elementos é transformado no interior do método, em que de fato pulsa um momento da revolução contemporânea. (SCHWARZ, 2008: p.81)

Ninguém sai como entra desse processo que passa a entender a exploração e a ignorância como partes do desenvolvimento modernizador e não como resíduo de arcaísmo. Um momento de alta consciência, no qual se percebe a combinação trágica entre o moderno e o arcaico no capitalismo periférico. Nos termos do sociólogo Chico de Oliveira (2003), por aqui: “o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’” (p.32). De modo que, superar o atraso passa a ser também desconfiar da ideia e das categorias *modernas*. E assim foram os momentos mais vivos desses anos em torno de grandes movimentos como o MCP e o CPC até a interrupção violenta de abril de 1964. Um breve período em que de fato ensaiou-se alterar os horizontes produtivos da arte – é marcante nesse sentido o trabalho do CPC em torno das filmagens de *Cabra marcado para morrer* em 1963, quando lavradores escreviam o roteiro do filme a partir de improvisações e aprendiam sobre técnicas de filmagem e produção.

Entretanto, e não poderia ser diferente, logo nos primeiros dias após o golpe, a nascente ditadura interdita todo e qualquer contato dos movimentos artísticos com os pobres e trabalhadores do país. Por outro lado, no já clássico paradoxo assinalado por Roberto Schwarz (2008), o campo cultural de esquerda em torno da classe média e intelectualizada não só pode seguir atuando após 64 como torna-se hegemônica no período até pelo menos 1968 ou mais.

Nem luto, nem luta

Pouco após o incêndio do prédio da UNE e o encerramento violento das atividades do CPC no primeiro dia da inflexão ditatorial nos rumos do país, Vianna e outros remanescentes do movimento voltaram a se reunir em torno do Grupo Opinião no Rio de Janeiro e estrearam o *Show Opinião* em dezembro de 1964 com direção de Augusto Boal. Trata-se do primeiro gesto de resistência cultural ao golpe.

A leitura mais óbvia que se faz do acontecimento é sempre a de que tentavam juntar os cacos da derrota e persistir na batalha. Pode ser. Foi um ato de coragem e ousadia, que abriu caminhos para todo um significativo e crescente enfrentamento cultural à ditadura. Porém, desde o início o grupo demarca uma contraposição ao experimentalismo crítico que marcou tanto o MCP como o CPC.

O espetáculo *Show Opinião* reuniu os músicos Zé Keti, João do Vale e Nara Leão, pouco depois substituída por Maria Bethânia recém-chegada da Bahia e que iniciou ali sua exponencial trajetória de sucesso. A apresentação alternava depoimentos sobre a vida de cada músico com canções interpretadas pelos próprios.

Se por um lado havia participação direta do “povo” em cena (Zé Keti, representando o morro e João do Vale o sertanejo), havia também uma alteração significativa de vetor. Antes os grandes movimentos culturais buscaram ir ao encontro das margens do país e, assim, questionaram e problematizaram a ideia de criação artística, buscando, no limite, romper a fronteira técnico-produtiva que separava os “artistas” do “povo”

Após 1964, o “povo”, ou uma ideia formatada deste ente abstrato, passa a ser objeto; é carregado para dentro das formulações estéticas da categoria artística letrada. Os pobres do país voltam a ser elemento de composição (mesmo que presentes fisicamente como no caso de *Opinião*) de uma estética ilustrada cuja força passa a ser a elaboração de imagens “populares” para consumo da classe média politizada. O procedimento torna-se uma constante na produção do período (por exemplo em espetáculos como *Arena conta Zumbi; Morte e vida severina*, entre tantos outros de sucesso análogo).

O termo “popular” vive, assim, outro deslocamento de sentido, passa a designar uma *intenção estética*, não mais uma atitude política. Ganha destaque e proeminência uma nova sigla no cenário cultural brasileiro, formulada também em torno do oscilante termo *popular*: a MPB (Música *Popular* Brasileira). Mas agora a ideia de “povo/popular” vai para dentro da ideia novamente solidificada de arte. Assim, mesmo que a força popular, seus “afrosambas” e afins (o emblemático disco de Vinicius de Moraes e Baden Powell é de 1966), seja o motor de boa parte da produção cultural no período, o que importa é sua elaboração artística, e esta é privilégio do gênio criador, do especialista. Antes do golpe, as tentativas de conexão com os pobres do país desestabilizaram a forma histórica (burguesa) da arte. Agora, a categoria dos artistas é reconstituída em torno de uma concepção um tanto quanto distante e paralisada do “povo”.

Obviamente, dizer isso desse modo é uma grande injustiça. Afinal, o caminho anterior tinha sido interdito. Não era mais possível fazer o que se tentou fazer. Como já dito, as possibilidades de conexões com os pobres, trabalhadores, camponeses foram todas violentamente interrompidas nas primeiras semanas de abril de 1964. Contudo, na primeira produção entre 1964 e 1967 não há qualquer indício de pesar com o ocorrido, ao contrário, há uma espécie de feliz descoberta do potencial político intrínseco à atividade criadora. Um potencial que, na argumentação de nossos artistas, fora negligenciado nos anos anteriores a 1964. Já ali ganha força o argumento de *correção* e *superação* estética que norteariam a posição da maior parte dos artistas de esquerda no período – um estranho raciocínio que chegava aos extremos de ver a ruptura do golpe como catalisadora da boa ruptura artística (Cf. TOLEDO, 2015).

Em anotações de 1965, Vianinha escreve: “A destruição dos valores democráticos custou também a destruição de vários mitos que enredavam a consciência social” (VIANNA, 1983: p.104), no mesmo documento ele diz que: “1965 é um ano difícil. Mas talvez seja o mais claro e límpido dos anos”. Seu ponto de vista é político e certamente determinado pela linha majoritária do PCB que via nos “excessos de esquerda” do pré-64 o grande erro e a causa principal da investida militar (SEGATTO, 1995). Mas a curiosa ambivalência, que sobrepõe obscuridade e nitidez naquele primeiro ano de exceção, é a constante de todo um raciocínio sobre o teatro e a arte naquele momento. Em uma das últimas entrevistas que deu em vida, em 1974, Vianinha diz o seguinte:

Aí aconteceram os acontecimentos de 1964 e fizeram com que os artistas, desligando-se daquela atividade política intensa, permanente, a que eles se dedicavam, pudessem novamente se debruçar sobre a sua própria atividade, pensar sobre ela [...] o período de 64 a 68, digamos, foi o período de mais forte criatividade desta linha, porque novamente voltou-se a privilegiar o estético e aí já com algumas características originais criadoras [...] dessa vez realmente se criou. (VIANNA, 1983: p.164)

Guarnieri, numa entrevista anos mais tarde, relembra o ambiente da montagem da *Arena conta Zumbi* de 1965 e diz: “a gente sentia necessidade de romper com o que fazia antes [...] era uma época de euforia e alegria mesmo” (GUARNIERI apud CAMPOS, 1988: pp.9-10). Em 67, Guarnieri e Boal defendem a *síntese* estética enfim alcançada no espetáculo *Arena conta Tiradentes* com a efetivação do *Sistema coringa*. Nas palavras de Boal: o coringa reuniria “todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas” (BOAL; GUARNIERI, 1967: p.28). É difícil, enfim, acreditar que a novidade é somente ação circunstancial no campo do possível e da sobrevivência. Embora sejam elementos presentes, a retórica do período (até pelo menos 1968) não esconde certa satisfação com os resultados estéticos alcançados, como se estivessem diante de um novo gesto de esclarecimento.

Zé Celso Martinez Côrrea, diretor do Teatro Oficina, descreve seu espetáculo *O rei da vela* de 1967 como a luz “que iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa *síntese* quase inimaginável” (CORRÊA,

1998: p.85). Essa retórica tropicalista bem aparente nos escritos de Zé Celso foi a que levou mais longe o raciocínio de ver o trágico fato do golpe como possibilidade de algo verdadeiramente novo. Caetano Veloso relembra o momento no livro *Verdade tropical*, e afirma, sem ressalvas: “tínhamos assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora [...] deveríamos transformar em suprema violência regeneradora” (VELOSO, 1997: p.51). De fato, regenerou-se boa parte da mística ideológica do mundo burguês que sofrera alguns abalos antes de 1964. Vista desse modo, a “hegemonia de esquerda”, constatada entre 1964 e 1968, passa a merecer aspas.

Não estranha então a entrada de outro fator nesta equação, o mercado cultural. A indústria fonográfica, a televisão, as grandes produtoras, e o mundo da publicidade brilharam os olhos diante do grande segmento aberto com essa nova categoria estética de contornos revolucionários, mas bastante apaziguada, o *protesto* ou, na expressão de Roberto Schwarz, os “símbolos vendáveis da revolução” (SCHWARZ: 2008: p.64).

Para muitos artistas de esquerda daquele momento, o sucesso atingido era atribuído a um desenvolvimento da consciência social e os veículos de massificação eram vistos como apenas imparciais possibilidades de alcance inimaginável. Conforme afirma o historiador Marcos Napolitano: “o artista engajado tinha uma visão mais instrumental e neutra do mercado” (NAPOLITANO, 2001, p. 67). O sucesso conquistado pelos musicais de resistência como o *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi* foram inacreditáveis. *Zumbi* teve mais de 200 apresentações no Brasil em quase dois anos de cartaz, ambas tiveram discos produzidos por grandes gravadoras (Philips e RCA, respectivamente) e várias das canções dos espetáculos foram recorrentemente regravadas, o que mostra um alcance fora do comum para as primeiras investidas de resistência tanto pela perspectiva do teatro e da canção popular como pela perspectiva do mercado cultural. Não deixa de ser espantosa a quantidade enorme de anúncios publicitários nos programas destes espetáculos. Só no programa de *Opinião* (que estreou antes do golpe completar um ano) são 35 anúncios com nove deles de página inteira, e, em sua maioria, referentes a produtos nada populares como voos para Nova Iorque (Varig) e Berlin (Lufthansa), talheres de prata, móveis coloniais, arquitetura de interiores, hotéis, joalherias (H-Stern) e até

mesmo uma boate de nome Alcatraz cujo sugestivo slogan era: “Cinco presidiários para bem servi-lo”.

O controle precário dos meios de produção no período anterior, como a gravação independente de discos no CPC, editoração própria de livros e produção cinematográfica autônoma, passou a ser visto apenas como passos incertos e arcaicos diante do potencial incrível que se abria. A possibilidade de circulação que as gravadoras, o dinheiro da publicidade e a televisão apresentavam muitas vezes era defendida como a realização avançada do ideal de popularização tão perseguido.

Decerto nenhuma resposta é suficiente diante da complexidade da situação. A posição destes artistas não pode ser resumida em nenhuma fórmula fácil do tipo: resistência heroica à ditadura; único caminho possível de seguir produzindo; ou mesmo adesão (ingenuamente) plena ao mundo da mercadoria. O entrelaçamento disso tudo parece ser um dos signos do momento. Contudo, a impregnação da forma-mercadoria tem força de imã e a aparente dissonância logo se resolve ou na adesão plena e harmônica ou na melancolia dos que param e começam a desconfiar daquilo tudo.

É verdade que, principalmente a partir de 1968, as opções eram ou resistir numa batalha impossível ou viver de miragens, buscando brechas e fissuras dentro do aparelho. Mas Walter Benjamin (1985a), no ensaio *Melancolia de esquerda*, referindo-se à poesia engajada alemã em 1930, em um momento de refluxo e derrotas do proletariado, escreveu algo que serve bem ao período brasileiro: “Nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão inconfortável” (p.75).

Vianna, esse nosso autor tão semelhante ao país, não apenas seguiu o estranho movimento da nossa história como foi um de seus mais taxativos porta-vozes. Em 1968 escreveu artigo com o sintomático título *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. O termo *pessedismo* refere-se ao Partido Social Democrático (PSD), que ocupava o grande centro da política nacional desde 1945, mas também sugere uma referência ao PCB (pecebismo), cujas posições majoritárias depois do golpe (principalmente após a Resolução Política do Comitê Central do PCB, de maio de 1965) orientavam seus militantes a recuar e rever os “excessos” do período anterior. A sensação diante dos textos, peças, embates e reflexões produzidas após 1964 pelo autor recém-saído da experiência do CPC é de

espanto diante de tamanha mudança. Tudo parece apontar progressivamente para um caminho contrário daquele defendido antes do golpe.

No artigo de 1968 Vianna atacou o “sectarismo” das posições artísticas anteriores e propôs, em contrapartida, uma agenda positiva para todos os artistas do meio teatral brasileiro, numa estranha solidariedade “de classe” nunca vista em suas posições anteriores. Ali ele escreveu:

Na verdade, cada vez que um pano de boca se abre neste país, cada vez que um refletor se acende, soam trombetas no céu – trata-se de uma vitória da cultura, qualquer que seja o espetáculo (VIANNA, 1983: p.125)

Qualquer que seja o espetáculo! Como se vê, ele assumiu a posição idealista da defesa da cultura em abstrato que combatera antes, e o faz não sem antes investir duramente contra as experiências engajadas que ele mesmo ajudou a fomentar outrora: “divisores de águas muita acima do necessário”; “isoladas”; sectárias e tecnicamente inferiores, entre outras desqualificações em série. Seguindo com obstinação as diretrizes do Partido, Vianna olhou para trás e realizou intensa autocrítica. Entrou de cabeça no delírio coletivo que via avanço estético e popular em meio ao fechamento brutal da repressão (Cf. COSTA, 1996).

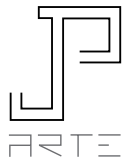
Além disso, com o passar dos anos Vianna deslocou seu centro principal de atuação e passou a dedicar-se quase exclusivamente ao seu trabalho na televisão. Em 1969 é contratado pelo setor de criação da TV Tupi e em 1972 vai para a Rede Globo de Televisão, onde termina seus dias como reconhecido e entusiasmado roteirista. Desde o início ele superestima a liberdade de atuação existente dentro do aparelho e defende com determinação seu trabalho ali como se fosse a realização avançada de um projeto cultural popular para o país. Não estava sozinho. Em entrevista para a Revista Veja em 1971, Dias Gomes diz o seguinte:

No teatro, eu vivia uma contradição, buscando fazer peças populares e alcançando apenas a elite, exatamente a elite que combatia. [...] O que faço na televisão, não. Segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso, sim, é uma plateia popular.

Ainda hoje a fase pós-64 de Vianna é interpretada como “maturidade”, “alta sensibilidade cultural”, “estratégia avançada de sobrevivência” etc. E, para muitos, é este o Vianna que merece ser lembrado. Apesar disso, no seu enterro, em 1974, lotado de celebridades e jornalistas, uma coroa de flores dizia: “Teus companheiros do CPC, que estão em todos os lugares, não esquecem de você, companheiro Vianna”.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Paulo E. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, E.; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura?*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- _____. O autor como produtor. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Sagarana, 1967.
- CAMPOS, Claudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Arte em revista*. São Paulo, ano 3, no 6., out. de 1981.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.
- NEIVA, Sara Mello; TOLEDO, Paulo Bio. Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. *Revista aSPAs, Brasil*, v. 5, n. 2, p. 67- 80, jan. 2016. ISSN 2238-3999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249>>. Acesso em: 11 jan. 2016.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEGATTO, José Antonio. *Reforma e Revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOLEDO, Paulo Bio. A ambivalência do protesto no teatro e na canção no Brasil pós- 1964. *Sala Preta, Brasil*, v. 15, n. 1, p. 180-190, jul. 2015. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96014>>. Acesso em: 05 Ago. 2015.
- _____. *Impasses de um teatro periférico: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. *Teatro, televisão e política*. (Seleção, organização e notas: Fernando Peixoto). 2a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.



VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Paulo Bio Toledo

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Bolsista do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES sob coorientação em Lisboa da Profa. Dra. Raquel Varela do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade Nova de Lisboa. Pesquisador do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) da ECA-USP.

A POÉTICA POLÍTICA NA POESIA DAS LOUSAS DO ARTISTA JOSEPH BEUYS

Marit Scheibe

Mestranda no Instituto de Artes-UNESP - esculturas_marit@yahoo.de

RESUMO

Este artigo leva o olhar para as poéticas políticas na obra do artista Joseph Beuys. A pesquisa se aprofunda na Lousa, no quadro negro, como veículo para disseminação do pensamento e da visão do artista em questão. A utopia da Escultura Social será observada em seus traços básicos e suas consequências para o presente vivido. O presente artigo faz parte de uma reflexão sobre a lousa como espaço de expressão na obra de Joseph Beuys e se articula como pesquisa nos processos e procedimentos artísticos dentro do programa de pós-graduação no Instituto de Artes da UNESP desde 2015.

PALAVRAS-CHAVES:

Lousa. Escultura Social. Desenho

ABSTRACT

The present study directs the eyes to the political poetics in the work of the artist Joseph Beuys. The research deepens in the blackboard media, as a vehicle for dissemination of the thought and the vision of the artist. The utopia of Social Sculpture will be observed in its basic traits and its consequences for the already lived present. This article is part of a reflection on the blackboard as a space of expression in the work of Joseph Beuys and is articulated as a research in artistic processes and procedures within the graduate program at the Institute of Arts of UNESP since 2015.

KEYWORDS:

Blackboard. Social Sculpture. Drawing

1. Observações Geográfico-Poéticas.

A lousa, como quadro negro, tem a sua origem numa pedra chamada ardósia. A ardósia é um material *entre* pedra e argila. Ela não é mais argila e ainda não é considerada uma pedra pela moleza do material. Na ardósia sedimentam-se informações geológicas de séculos por meio da pressão. As informações escritas pela natureza mostram-se em sua superfície cinzenta, em seus veios e diferentes traços. O tempo deixou as suas marcas na superfície da ardósia e nelas se tornou espaço. A ardósia é uma pedra que se construiu em flanelas, em camadas nítidas. Isso foi de grande vantagem para a lousa, uma superfície plana, na qual as informações serão cunhadas, agora não mais pela natureza, mas pelo ser humano.

O artista Joseph Beuys utiliza esta superfície em sua obra de diversas formas: por um lado ele articula seus pensamentos nesta superfície, como antes na ardósia, a natureza articulou as informações. Por outro lado, o artista deixa lousas escritas em camadas sobrepostas como na instalação “Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft” de 1974 (Forças de Direção para uma Nova Sociedade), parecidas com a formação geológica da ardósia em camadas nítidas. Tanto na formação geológica da ardósia quanto na instalação mencionada anteriormente, revela-se a poesia do suporte da lousa. A seguir, este artigo mostra a importância da superfície preta na obra do artista Joseph Beuys e como ela se tornou meio para a disseminação do seu pensamento, impresso nesta superfície através de linhas e rabiscos.

2. A lousa como suporte:

A Lousa, o quadro negro, como suporte para o desenho do artista Joseph Beuys, ganha uma grande dimensão na década 70. Ele usa este meio para disseminar o seu pensamento. Em conversas e reuniões ele fixa seu pensamento em palavras e rabiscos sobre esta superfície preta.

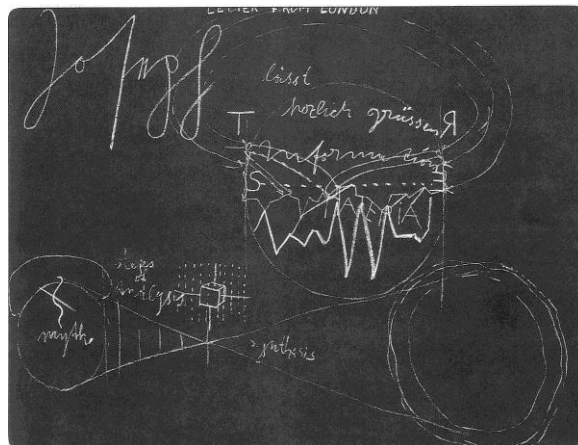
Mostra-se ao longo da pesquisa do tema, que a lousa sempre é resultado de uma conversa em público. Ela não nasce num ateliê, numa reflexão *solitária* do artista sobre o mundo ou sobre si próprio, ou sua relação entre ambos e nem como produto encomendado. A Lousa é um instrumento no qual se condensa o pensamento do artista. Ele se torna forma num tipo de pré-linguagem. Os desenhos e rabiscos mostram o pensamento ‘in natura’. Ela é uma rede de traços nos quais os observadores podem perceber a paisagem poética elaborada entre artista e o público. Neste diálogo, entre artista e público, torna-se evidente, por meio da superfície preta, a ideia e a utopia da *Escultura Social*.

A pesquisa levantará três esquemas que se repetem várias vezes nas lousas. Nestes esquemas pretende-se evidenciar a poética política do artista. Os esquemas evidentes ao longo da pesquisa são o Desenho da Evolução, o Modelo de Informação e o Conceito Antropológico da Arte. Uma outra curiosidade que se mostrou ao longo da pesquisa é que o artista reutiliza as lousas como Ready Mades

posteriores em instalações grandes como em “Richtkräfte einer neuen Gesellschaft”, 1974 – “Forças de Direção para uma nova Sociedade” (Hamburger Bahnhof, Berlim), ou na instalação “Kapital Raum 1970-77”. Mas também em outras instalações menores como “Teremoto” 1981, em “Aufbruch aus Lager I 1970-80”, 1981 (“Partida do acampamento I”), em “Zeige Deine Wunde 1974-75” (“Mostra a sua ferida”) ou em “Plight” 1985, a lousa se torna um meio que se articula dentro de uma instalação com outros objetos.

A lousa se torna um meio de informação, que transcende o simbolismo de objetos pela simples causa de se comunicar através de palavras e esquemas com o observador. A lousa prolonga a instalação de objetos diretamente através dos rabiscos para dentro do nosso pensar. Mas também uma simples superfície preta de uma lousa sem rabiscos, como em “Mostra a sua ferida” pode se tornar um objeto entre outros numa instalação, que prende o nosso olhar. A seguir a pesquisa dará foco aos três esquemas mencionados anteriormente, que se repetem nas diferentes lousas.

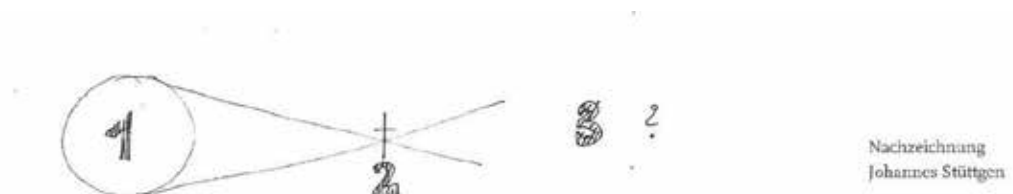
3. O Desenho da Evolução



1. “Letter from London” (“Carta de Londres”), 1977, litografia, papel sobre um painel de madeira, 89 x 118cm x 2cm; Collection de Julius Hummel, Viena – Austria, imagem gentilmente disponibilizada por Hermann Pohlmann

Concentremo-nos no desenho na parte inferior da lousa: as tangentes, as quais partem do mundo místico (círculo a esquerda, escrito “myth”) e se cruzam no ponto do presente, se abrem novamente para abraçar o estado do sol ou Júpiter e circundam o círculo a direita. Este desenho é um esquema que se repete muitas

vezes. Já na universidade de Düsseldorf, quando Beuys atuava como professor para escultura monumental (1961-72), ele desenhava este esquema no chão numa das conversas de *ringue*, como nos relata Johannes Stüttgen em seu livro “Der Ganze Riemen”. Durante essas conversas em que ele desenhava no chão ¹, explicava o desenvolvimento, por exemplo, do pensamento durante a história do ser humano aos seus alunos.



2. Stüttgen, lápis sobre papel, 10cm x 5cm, Der ganze Riemen, p. 58

O círculo à esquerda com o número 1 se refere a um momento na história da humanidade, no qual o ser humano ainda estava conectado com forças superiores. Em outro desenho o artista chama estas forças superiores “Placenta Cósmica”, no qual o pensar estava inserido (conectado).

Beuys: Comparado com o conhecimento inspirado de antigas culturas somos órfãos em relação ao conhecimento sobre relações cósmicas. Agora estamos à frente de um novo início, que é um início de liberdade. É um início no sentido do início da liberdade. Nossos meios ainda estão muito rudimentares. Por isso eu sempre falei, quando se tratava da arte, de *Vehicle Art*, para insinuar o rudimentar. Mas no pensar nos temos algo na mão, com o que podemos começar de imediato! Pensar = Escultura! Cada ser humano é um artista! T/A (STÜTTGEN, 2008: p. 67)

O ponto no qual as tangentes se cruzam é marcado literalmente com uma cruz, veja número 2 no desenho. Aqui é o ponto, no qual o ser humano se desconecta aos poucos desta cultura inspiradora e inicia seu caminho da emancipação.

A criação da filosofia do ocidente e sua ligação com as ciências naturais começa com a emancipação. Ao longo da história do desenvolvimento do homem,

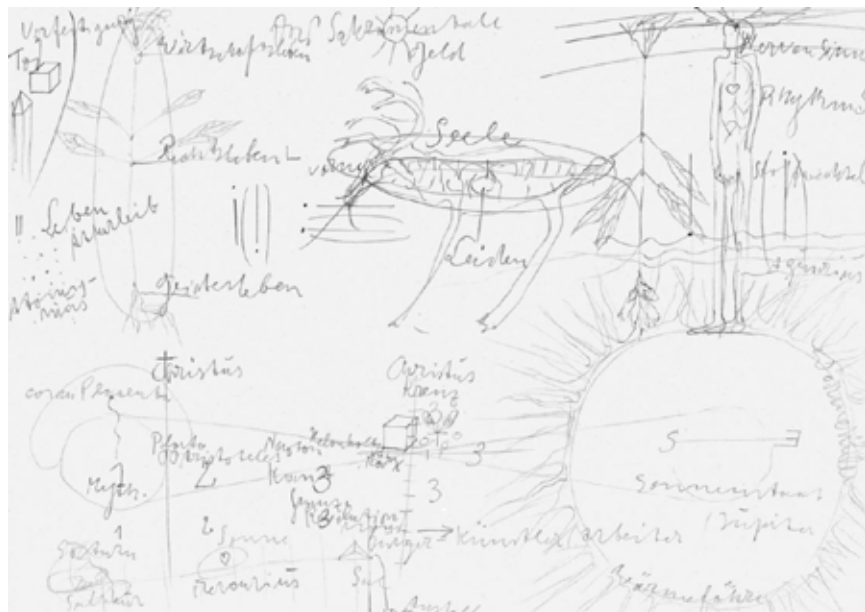
¹Johannes Stüttgen, 2008: p. 58 “O assunto do pensar tornou-se imediatamente depois da última conversa do ringue novamente assunto. Beuys inicia com a constatação de que na verdade todos pensam, mas quase ninguém saberia dizer o que é o pensar. Ele diferencia entre pensar e acreditar, entre pensar e achar. O que nós declaramos como ‘Pensar’ seria impregnado com elementos do pensar e de outros, respectivos elementos mais turvos de um antigo contexto.” T/A

com o avanço das ciências naturais o homem começa a se desconectar desta placenta cósmica, e encontra explicações racionais para tudo na natureza. O ser humano agora consegue medir tudo, contar tudo, pesar tudo. O homem é soberano diante da natureza. Isso tem seu auge no materialismo. Johannes Stüttgen lembra em seu livro “Der ganze Riemen”:

Esse segundo passo se eleva a um ponto aguçado. O círculo da união primordial se estreita num ponto, esse ponto significa a morte, a matéria, o atomismo, mas também significa a liberdade. Esse segundo passo é influenciado pela humanização de Deus, de Cristo e sua morte, a qual na verdade acontece com a humanidade inteira. O terceiro passo: essa cultura da liberdade, nascida do ponto da morte, essa cultura do Eu individual, a natureza da criação, na qual todo o novo é gerado, a nova vida e sua compreensão nos campos da alma, do espírito e suas formas elevadas, levam à determinação futura do ser humano. T/A (STÜTTGEN, 2008: p. 974, 976)

Uma nova visão está sendo gerada, a que considera o espiritual no ser humano junto com a ciência no numero 3. Esta busca por uma nova visão é contemplada no lado direito do desenho. Esse desenho no chão foi feito em 1967. O artista ainda não definiu essa nova visão do futuro. Em desenhos de lousa ou desenhos sobre papel posteriores, o artista já define bem mais essa visão futura. Veja as imagens no texto a seguir.

Em um desenho sobre papel de 1974, o artista esboça um homem pisando numa esfera em chamas, o *Sunstate* (estado do sol ou Jupiter), para expressar o futuro.



3. “Diagrama da evolução”, desenho a lápis sobre papel, Joseph Beuys para Volker Harlan 1974, fonte da imagem diretamente do proprietário

Em outro desenho de lousa (veja imagem nr. 6), de baixo do círculo a direita é escrito: *Done by people*. Uma indicação que o novo estado, o *SUNSTATE* ou *Jupiter* somente será alcançado através do ser humano. Este novo estado é a Escultura Social, feita através das pessoas. Todos os seres humanos se tornam artistas e atores para modelar ou plasmar o novo estado.

Como cada pessoa viva na terra pode se tornar um escultor, um formador, no organismo social? ... Lá, onde neste momento se encontra o estranhamento entre os seres humanos - nós podemos dizer quase como escultura fria – lá precisa entrar a escultura quente. Precisamos criar o calor entre humanos. T/A (RAPPMANN, SCHATA, HARLAN, 1984: p.58)

Dessa forma o artista se torna um grande órgão sensível que percebe e detecta o que pode ser feito para uma convivência mais digna e respeitosa. Um crítico de arte alemão escreve em seu texto para a revista Guia das Artes em 1992:

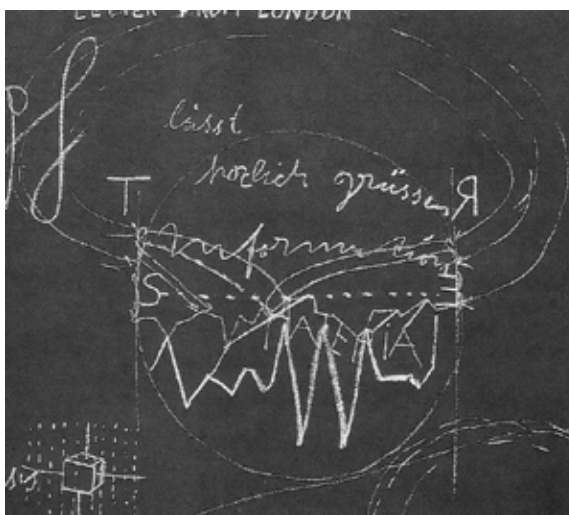
A Escultura Social é resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. (GALLWITZ, 1992: p.15)

Neste círculo a direita, do novo planeta, o artista expressa sua estética social, sua busca por um método para uma *Gestaltung* consequente do futuro. O estado do sol ou Júpiter é equivalente a Escultura Social, um novo planeta feito pelas pessoas.

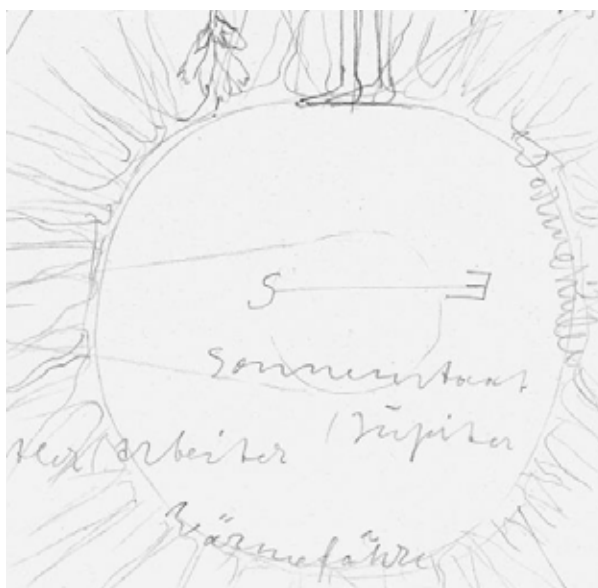
Nos desenhos a lápis sobre a evolução, o artista coloca um traço horizontal com duas letras S e E – o modelo de informação dentro do círculo do estado do sol. Nas lousas o artista coloca o modelo de informação às vezes no ponto onde se cruzam as tangentes ou um pouco acima do novo estado. Parece que o *Modelo de Informação* funciona como touca, como tecido do qual dependemos para a realização desta utopia, que é a Escultura Social. A seguir o texto se aprofunda no modelo de informação como mais um esquema que se repete nos desenhos, tanto em lousas como em papel. Este modelo serve como indicador, como ferramenta, para que cada ser humano possa se tornar um escultor.

4. O Modelo de Informação

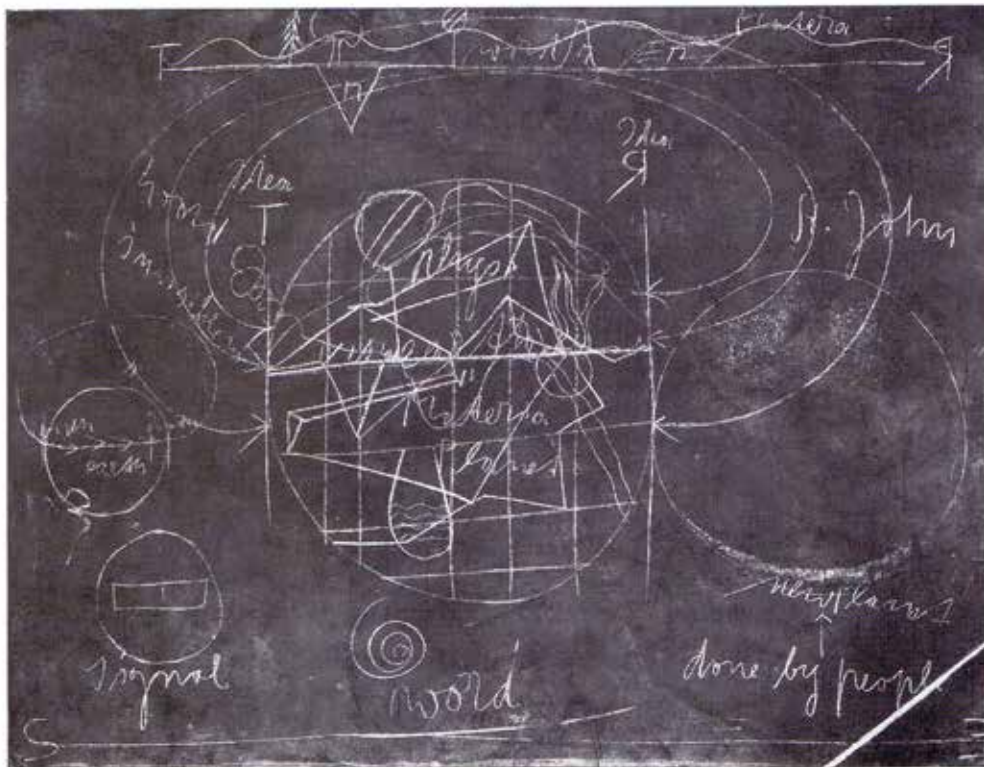
Um outro esquema que aparece frequentemente e estreitamente ligado ao desenho da evolução é o *Modelo de Informação*, veja as imagens nr.4 e nr.5 e nr.6.



4. Detalhe da lousa “Letter from London” (“Carta de Londres”), 1977, litografia, papel sobre um painel de madeira, 89 x 118 x 2cm, Collection de Julius Hummel, Viena – Austria, imagem gentilmente disponibilizada por Hermann Pohlmann



5. Detalhe do desenho do Diagrama da evolução, lápis sobre papel



6. Lousa Nr. 34 da Instalação Forças de direção 1974-77, Joseph Beuys 1974, giz branco sobre lousa preta, 89cm x 118cm x 2cm, Galeria Nacional de Berlin, retirado do livro de Barbara Lange, Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft, imagem nr.31

O modelo de informação mostra que a conversa entre seres humanos acontece através da fala e da escuta, na troca de informações, que por enquanto são espirituais. Não se vê um pensamento, não se vê uma palavra.

No pensamento se formam as informações. A pessoa que quer informar, precisa se tornar sensível aos seus pensamentos, forma-los, se tornar artista e “traduzi-los”, ou seja, levar a informação ao mundo físico. Nem sempre precisa ser através de palavras ou através da fala. Uma escultura também fala ou uma pintura, todos os atos das pessoas, afinal de contas, falam. A pessoa coloca ‘in forma’ o que quer transmitir. O outro precisa “exformar” o que foi posto “in forma”, o outro precisa entender, do que se fala. Mais um ato artístico! O mais sensível talvez – tanto que Beuys entende o Ouvir como um primeiro passo à Escultura Social.

A imagem da lousa nr. 6 coloca com o espiral entre o S (=Sender, transmissor) e E (=Empfänger, receptor) a palavra como veículo. A palavra como matéria a ser esculpida, pela língua, pelos lábios, pelo som, pelo pensar entra na

reflexão. A palavra como matéria formada. O artista em conversa com Friedhelm Mennekes diz a respeito:

Então, eu transfiro a imagem já para o seu lugar original. Eu volto para a frase: No início se fez a palavra. A palavra é uma *Gestalt*. É um princípio de evolução pura e simplesmente. Este princípio de evolução pode brotar agora a partir do ser humano, ele pode rebentar do ser humano, pois a antiga evolução está até hoje finalizada. Esta é a razão da crise. Tudo, que se executa do novo na terra, precisa ser executado pelo ser humano. Mas isso não será executado, se a fonte está entupida, isso quer dizer, se o início é sem forma. Então eu peço uma forma melhor do Pensar, do Sentir e do Querer. Estes são os verdadeiros critérios estéticos. Mas estes não são somente apreciados em formas exteriores, estes já são julgados no interior do ser humano mesmo e se tornam lá mesmo aparentes. T/A (BEUYS 1984: p.27)

5. O Conceito Antropológico da Arte

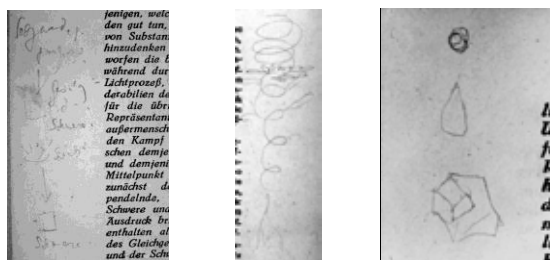
Um pesquisador da obra de Joseph Beuys, chamado Volker Harlan, que vive e trabalha em Witten-Herdecke, Alemanha, se aprofundou no desenvolvimento do conceito antropológico da arte do artista em questão. Com a autorização da esposa do artista Eva Beuys, ele teve acesso à biblioteca particular do artista e encontrou no acervo mais de 80 livros de palestras e escritos do filósofo alemão-húngaro, Rudolf Steiner. Joseph Beuys teve desde sua juventude acesso aos estudos dos escritos através de Max Benirschke, que introduziu o artista, ainda jovem, na obra de Rudolf Steiner.

Este contato possibilitava uma observação da natureza do ponto de vista goetehanístico. Goethe por sua vez, desenvolveu uma observação de fenômenos na botânica e no reino animal e traz ao longo de suas pesquisas a imagem da *planta arquetípica* à consciência. A planta é apresentada por Goethe como um processo dinâmico em sua existência, transformando e metamorfoseando-se entre cristalização, solidificação, petrificação à dissolução e evaporação, à produção do caos. Rudolf Steiner observa que estes diferentes estados das plantas tomam como base substâncias químicas, as quais são responsáveis em cada etapa da formação.

O *mercúrio* pelo movimento, pela metamorfose da planta. O *sal* pela solidificação ou cristalização do corpo da planta e o *sulfur* pela evaporação, pela dissolução, pelo caos. Este é um antigo princípio trimembrado com sua origem na alquimia.

Joseph Beuys, ao estudar as contribuições e explicações de G. Grohmann sobre as palestras de Rudolf Steiner relacionado a este assunto desenvolve a sua *teoria da plasticidade*.

É após a leitura deste livro, aos 26 anos, em 1947, que Beuys define e constrói a base da sua teoria da plasticidade. Fica evidente a intensidade com que ele lê e relê os textos agrupados no livro, traduzindo o que percebe neles como conceito e linguagem em pequenos desenhos a lápis que insere nas margens da publicação. (HARLAN in Beuys, 2010: p.28)



7. Desenhos de lápis sob papel, páginas do livro de G. Grohmann, 12 cm x 18cm, 1947, fonte: Volker Harlan

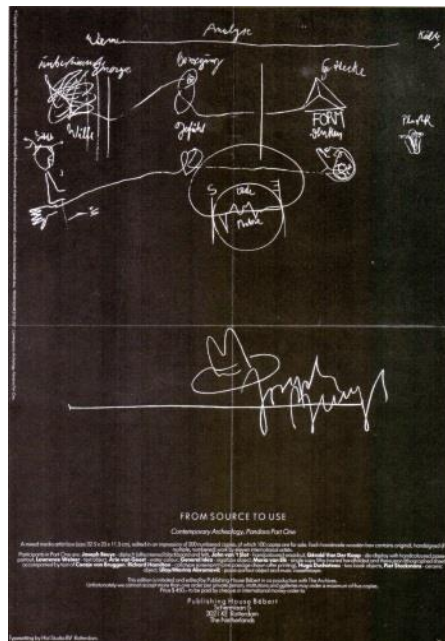
Somente vinte anos após estes desenhos a lápis, Beuys começa a expor a sua teoria da plasticidade e a coloca a disposição o seu entendimento em desenhos de lousa e desenhos sobre papel. Em instalações, porém, o artista já trabalha com materiais correspondentes ao seu conceito. A gordura é provavelmente o material mais equivalente em seu trabalho.



8. Detalhe de uma lousa feita na Documenta V, giz sob quadro negro, 200 cm x 150cm, *documenta 5*, 1972, Edition Staeck, Heidelberg, imagem retirada do livro "Der ganze Riemen", p. 975

Estes desenhos, na borda esquerda da lousa, na imagem nr. 8, mostram a ligação da trimembração da planta com o Conceito Antropológico da Arte. Em desenhos sobre papel o artista deita este esquema.

No cartaz a seguir o homem é desenhado abaixo do modelo e deixa explícita a relação entre o esquema acima com o ser humano.



9. Joseph Beuys, From source to Use (Da fonte ao uso), offsett com quarto dobras, 60,9 cm x 43 cm, 1985, fonte: catálogo A Revolução Somos Nós, Sesc Pompeia, 2010, p. 98

6. Considerações Finais

Todos os esquemas aqui apresentados são desenhos que aparecem com frequência nas lousas. Neles se expressa o desejo do artista de que se deva *esculpir* ou pensar uma nova representação do ser humano, uma representação que permita ampliar a imagem materialista transmitida pela ciência. A partir desta imagem ampliada do ser humano pode-se projetar um estado futuro, como *Escultura Social*, um organismo social que realiza no âmbito financeiro a fraternidade, no âmbito dos direitos a igualdade e a liberdade no âmbito espiritual-cultural.

As escolas livres, as universidades livres, e as 1000 escolas waldorf no mundo são uma imagem viva da liberdade almejada no âmbito espiritual-cultural. Até a discussão sobre a obrigatoriedade de uma criança ir à escola se alimenta desta

imagem ampliada. Os bancos associativos, a discussão do salário base para cada pessoa, independente com o que se ocupe, são movimentos para a fraternidade no âmbito financeiro.

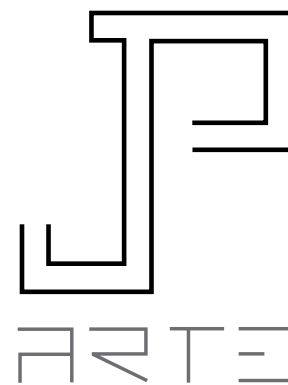
É importante ressaltar que a *Escultura Social* necessita de um *campo de exercício*, uma possibilidade de exercitar valores como estes já mencionados. Não existe nada pronto que nos diga, assim é uma escultura social. Provavelmente a *Escultura Social* já se inicia com a pergunta, como podemos aprender a trabalhar juntos através da nossa criatividade, para que sejam feitos produtos (materiais e imateriais) da melhor qualidade possível, que falam como “boas esculturas” para nós? Isso não quer dizer que os produtos devem ser apenas bonitos, mas devem trazer à consciência os processos e as condições nas quais foram feitos e se estes atingem todas as formas de sustentabilidade.

REFERÊNCIAS:

- BEUYS, Joseph. *A Revolução somos nós: 2010-2011*. Edições Sesc SP, 2010
- BEUYS, Joseph. Entrevista de Friedhelm Mennekes no dia 30.3. 1984 em “Gespräche mit Beuys”
- GALLWITZ. *Guia das artes*, v. 6, Nr. 29, 1992
- HARLAN, RAPPMANN, SCHATA. *Soziale Plastik*. 3. Edição, Achberg, Achberger Verlag, 1984
- LANGE, Barbara. *Joseph Beuys. Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft*. Dietrich Reimer Verlag, 1999
- STÜTTGEN, Johannes. *Der Ganze Riemen*. 1. Edição, Köln, Hessisches Landesmuseum Darmstadt e Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008

Marit Scheibe

Artista plástica, professora e mestranda em artes visuais, na linha de pesquisa processos e procedimentos artísticos, na Universidade Estadual Paulista. Graduada em educação artística. Formada como escultora em madeira pela Escola de Artes em Flensburg, Alemanha. Atua desde 2002 como professora de artes na escola Waldorf Aitiara, Botucatu.



MESA 18
O PÚBLICO, O GRUPO, O COLABORATIVO

Valéria Elisabete Rodrigues
UNESP

O DIA QUE A EPISTEMOLOGIA CRUZOU
O MEU CAMINHO: CONSTRUINDO
CONHECIMENTO EM PROCESSOS
ARTÍSTICOS COLABORATIVOS

Rafael Y Castro e Carlos Stasi
UNESP

MESTRE ROBSON CAMPOS 'ZOINHO' –
MÉTODOS DE LIDERANÇA NA GESTÃO
DA BATERIA DA ESCOLA DE SAMBA
IMPÉRIO DE CASA VERDE

Luiz Eduardo Frin
UNESP

O POVO BRASILEIRO NA FORMA
DE PRODUÇÃO DO TEATRO
DE GRUPO PAULISTANO

José Cirillo, Marcela Belo e Isabel Sabino
UFES

JOÃO CUTILEIRO: QUANDO O GESTO
ESCULTÓRICO RUDE E GROTESCO
SE TORNA LINGUAGEM E PAISAGEM

Mirian Steinberg
UNESP

UMA CARROÇA E UMA BICICLETA
SONORA, A DERIVA COMO
DISPOSITIVO PARA POÉTICAS
NA CIDADE

O DIA QUE A EPISTEMOLOGIA CRUZOU O MEU CAMINHO: construindo conhecimento em processos artísticos colaborativos

Valéria Elisabete Rodrigues

Doutoranda PPG Artes- IA-UNESP – valeriarte2015@gmail.com

RESUMO

Este projeto propõe um aprofundamento epistemológico da abordagem colaborativa em artes. Para esta investigação, serão consideradas experiências da pesquisadora no âmbito do ensino de terapias expressivas | arte terapia e de proposições em processos artísticos fora da sala de aula, por meio das experiências estéticas do Coletivo Conhece-te a Ti mesmo, estabelecido em Brasília-DF. O foco central será o hibridismo entre os campos da psicologia, da educação e da arte. Para a explicitação de uma epistemologia contemporânea no contexto das estéticas colaborativas, esta pesquisa se apoiará nas ideias de Carl Gustav Jung, Jorge Larrosa, Paulo Freire, Nicolas Bourriaud e outros diálogos com pesquisadores artistas contemporâneos em relação à importância dos encontros, da emoção e da imaginação para a construção de experiências e construção de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Educação. Estéticas colaborativas. Poéticas híbridas. Psicologia.

ABSTRACT:

THE DAY WHEN EPISTEMOLOGY CROSSED MY WAY: building knowledge in collaborative artistic processes.

This project proposes an epistemological deepening on collaborative approach in arts. For such investigation, personal experience of the researcher will be considered related to the expressive therapies/ art therapy teaching and also propositions about artistic processes from outside the classroom through aesthetical experiences from *Conhece-te a Ti Mesmo*, a collective group of investigations established in Brasília-DF. The main focus of this work will be the hybridism between many areas of psychology, education and art. To bring clearness to the contemporary epistemology about collaborative aesthetics, this research will be based on ideas by Carl Gustav Jung, Jorge Larrosa, Paulo Freire, Nicolas Bourriaud among other dialogues with researcher's artists contemporary, all of them vitals to understand the importance of meetings, emotion and imagination to build experiences and knowledge.

KEYWORDS:

Art. Education. Collaborative Aesthetics. Hybrid poetics. Psychology.

1 Processos artísticos como possibilidade de ações na contemporaneidade.

Este projeto propõe-se a construir conhecimento no contexto das práticas colaborativas. O título metaforiza o encontro inusitado entre a pesquisadora, e o desafio lançado pela banca de qualificação para o mestrado em artes no ano de 2014, para um aprofundamento epistemológico sobre a abordagem e o que está sendo construído de conhecimento por meio de processos artísticos colaborativos. As pareceristas argumentaram ainda recomendando o trabalho para realização de doutorado direto e publicação. A pesquisa de mestrado fundamentou-se no hibridismo¹, para justificar o encontro poético entre os campos da psicologia, da educação e da arte e seu potencial de experimentações expressivas, pedagógicas e terapêuticas.

O termo híbrido na arte contemporânea começou a aparecer na literatura, na antropologia e nos estudos da cultura, para referir-se às operações poéticas caracterizadas por uma estética de misturas substituindo outros termos que vinham sendo utilizados como mestiçagem, contaminação, sincretismo, para definir produções originadas na diversidade, nas trocas, compartilhamentos, extrapolando os limites específicos de cada linguagem. (RODRIGUES, V. E. 2015, p.117).

Eu havia chegado até ali, disposta a privilegiar o que a Banca me indicasse para crescer em direção à pesquisa acadêmica. A meu favor contavam atributos quanto à relevância do mapeamento de territórios fronteiriços e complexos, competência na articulação de teóricos e experiências por meio do texto, claro, coeso, objetivo. Uma narrativa que entregava o que prometia, e ainda apresentava a novidade: os projetos que se realizam na interface de importantes campos de transformação e conhecimento humano: psicologia, educação e arte.

Foi um momento lindo de viver e um encontro profundamente autorizante, e com ele o desafio: a construção de uma tese de doutoramento com o aprofundamento epistemológico em relação às práticas desenvolvidas nos projetos colaborativos em que atuava e produzia. Respirei, respirei e respirei. Foi uma

¹ O hibridismo como método na arte contemporânea diz respeito aos processos e procedimentos artísticos que se interpenetram, mesclam-se num momento fértil de criação mediante cruzamentos e encontros entre meios produtivos, sistemas e linguagens artísticas ou poéticas em coletividade formando algo novo.

proposta dessas que nos atravessa a ponto de silenciar a atmosfera consciente. O Devir, Professora, psicóloga e artista, me provocando a dizer o que observo, identifico, organizo e reflito no território dos cruzamentos: ruas, estradas, becos, avenidas, caminhos, trilhas, me sugerindo à tarefa. Para aceitar tal compromisso, decidi fechar o ciclo do mestrado, para me lançar como instiga Roland Barthes, a explicitar uma linguagem que está me obrigando a dizer. Para que esta investigação se consume em uma experiência que convida os leitores a ler, o ponto de partida central da tese será uma consideração do autor sobre o método:

O trabalho de pesquisa deve atender a duas demandas; a primeira é uma demanda de responsabilidade: é necessário que o trabalho aumente a lucidez, chegue a desmascarar as implicações de um procedimento, os álibis de uma linguagem, constitua afinal uma crítica [...] a segunda é da ordem da escritura, espaço de dispersão do desejo [...] em dado momento voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto, que é, afinal o único resultado “verdadeiro” de qualquer pesquisa. (BARTHES, 1988, p.396-397).

O objetivo principal será estabelecer as relações entre os conceitos e técnicas dos autores referenciais para a construção de uma epistemologia, explorando e explicitando sua aplicação, executabilidade e capacidade de promover competências e desenvolvimento humano no contexto das estéticas colaborativas. Que atributos potenciais entre campos de conhecimento, atuam como catalisadores na promoção das experiências estéticas? Quais seriam seus limites, atravessamentos e crises. O que é sombrio, não tem resposta ou é difícil de dizer deste lugar?

No ano de 2013, a Bienal de Veneza expõe a obra prima de Carl Gustav Jung² (1875-1961), como uma das grandes descobertas da humanidade. A mostra buscou valorizar a produção artística fora do mercado de arte, centrava-se ainda nas ideias de representação do invisível. A proposta do curador Massimiliano Gione era examinar por meio de cosmologias pessoais, o papel das imagens, as funções da imaginação e os reinos do imaginário, procurando questionar que espaço é deixado

² Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um importante e conceituado psicoterapeuta e pesquisador das culturas. Médico, com especialização em psiquiatria em 1900, teve contato com a psicanálise logo no início de suas pesquisas, em 1904. Desencantado com os métodos experimentais e estatísticos na psiquiatria passa a se corresponder com Sigmund Freud (1856-1939) em 1906 e a buscar a terapêutica e o encontro clínico como método de pesquisa.

para os sonhos, visões e alucinações numa época assediada por imagens externas. A apresentação do Livro Vermelho de Jung numa exposição de arte contemporânea é muito importante para confirmar a abordagem de Jung sobre duas formas de conhecimento: o pensamento dirigido e o pensamento fantasia. Os processos artísticos como campo de descobertas, de enriquecimento e acesso a bens culturais.

No livro *Símbolos da transformação*, capítulo II “As duas formas de Pensamento” Jung postula a linguagem como uma produção pessoal e coletiva, com componentes individuais, grupal e da época, e escreve sobre o pensar dirigido, ou pensamento linguístico, permeado pelos processos de adaptação ao meio, um pensamento lógico, da realidade e o pensamento-fantasia, o sonhar, dirigido por motivos inconscientes, afastado da realidade, que revela ideias e tendências subjetivas incompatíveis com os processos sociais e de adaptação. Num primeiro momento, pensamentos improdutivos do ponto de vista da identidade do Ego, mas que em longo prazo libertam forças criativas e transformadoras (JUNG, 2013).

Para Jung, o processo criador é um complexo autônomo, uma função psicológica fundamental à espécie humana. Uma atividade arquetípica, que se repete e se apresenta em todas as culturas, exercendo uma função estruturante na personalidade. Seu método de trabalho tem foco na imaginação, expressão, diálogo e reflexão sobre imagens e percepções que formamos sobre absolutamente todas as demandas que a vida nos apresenta. (JUNG, 1984; 2012).

O meu esforço consiste justamente em fantasiar junto com o paciente. Pois não é pouca importância que dou à fantasia.[...] Toda obra humana é fruto da fantasia criativa. Se assim é como fazer pouco caso do poder da imaginação? [...] o poder da imaginação, com sua atividade criativa, liberta o homem da prisão da sua pequenez, do ser “só isso”, e o eleva ao estado lúdico. O homem, como diz SCHILLER, ‘só é totalmente homem, quando brinca’. (JUNG, 2007, p.43).

James Hillman³ (1926-2011) foi um teórico que muito contribuiu para o pensamento junguiano, como mais um crítico das psicologias centradas no Eu e na unidade de sujeito, tendo como objeto de estudo o sujeito da alma, metafórico,

³ James Hillmann (1926 - 2011) foi professor, conferencista e psicólogo junguiano. Fundou a sua própria corrente em psicologia nos anos 1980: a Psicologia Arquetípica.

imagético e poético. *Re-vendo a psicologia, Cem anos de psicoterapia e o mundo continua pior, Psicologia Arquetípica e Ficções que Curam* são publicações centrais sobre seu pensamento. Ele entende as palavras, psique, alma, anima, inconsciente ou vida como sinônimos e propõe uma clínica que devolva a psique para a vida, uma abordagem De vida e para a Vida. (Hillman, 2010).

Destes dois principais teóricos se articula minhas inspirações para levar aquilo que vivo por meio da atividade como psicóloga clínica junguiana e arquetípica desde o ano de 2005, para a vida, para além do manejo clínico individual e tradicional dos consultórios. Para além das fronteiras entre as especialidades, nos cruzamentos entre campos de conhecimento e saber.

A disponibilidade para se entregar às experiências artísticas é fundamental para que o conhecimento verdadeiro se realize, assim concluiu John Dewey⁴ (1859-1952-EUA), psicólogo, filósofo e educador, arte é consumação da experiência. Segundo Dewey, três aspectos são importantes para que uma experiência de conhecimento se concretize: um aspecto intelectual, que vai nomear e organizar ideias, um aspecto prático, onde uma intervenção é fundamentada intelectualmente, e um aspecto emocional, fundamental para que algo crie sentido e movimento.

Jorge Larrosa vem problematizando a falta de diálogo do campo da arte educação com os outros saberes, privilegiando a ideia de encontro como essencial para se pensar a formação e o compromisso de se colocar a pensar e a escrever para que outros aprendam por meio de narrativas. Larrosa sintetiza a ideia de experiência como um acontecimento exterior ao eu, como campo de atravessamentos, fora do lugar comum, de ex/terior, de ex/trangeiro, de ex/traneza, de ex/tase ou exílio. (LARROSA, 2011; 2014).

⁴ Para o autor as experiências estéticas são emocionais do início até o seu fim, por estarem ligadas aos sentidos e ao sensível, considerando as emoções como o fator que qualifica as vivências.

Edgar Morin⁵ (1921-) organizou uma série de Jornadas Temáticas fomentadas pelo Ministério da Educação, Pesquisa e Tecnologia da França para discutir os desafios do século XXI. O evento reuniu pensadores instigados pelo princípio de incerteza racional. As discussões estão reunidas no livro *A Religação dos Saberes – O desafio do século XXI*. O que entra em cena é a dinâmica entre ordem, desordem e organização requisitando que as reflexões ocorram de forma dialógica, para que instâncias não redutíveis umas às outras ou contraditórias, se liguem, se reúnam ou se juntem e assumam uma interdependência e complementaridade. “existe unidade em toda pluralidade... inserir seu saber numa unidade.... não homogeneizar, não unificar de maneira arbitrária... a ideia de reciprocidade do microcosmo humano com o macrocosmo.” (MORIN, 2013, p. 567).

Articulando inicialmente os teóricos acima e ainda instigada nas ideias de educação de Paulo Freire e de Jacques Rancière, a pesquisa inspira-se no “mestre ignorante”, firmando o compromisso com o não saber diante do tema central. Aprender, descrever e narrar articulando pensamento, ações, atores, de modo artesanal. Com os discípulos e na experiência. (RANCIÈRE, 2010).

Para a construção de uma abordagem estética colaborativa, em relação à cultura visual e ao hibridismo entre os campos da psicologia, da educação e da arte, serão consideradas experiências da pesquisadora em cursos de pós-graduação lato sensu em terapias expressivas e arte terapia, e de proposições em processos artísticos fora da sala de aula, por meio das experiências estéticas do Coletivo Conhece-te a Ti mesmo. O desenvolvimento se apoiará na consulta bibliográfica e na a/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes, concepção que aproxima o fazer artístico e o fazer acadêmico na construção de conhecimento.

⁵ Edgar Morin, filósofo, antropólogo, sociólogo e teórico da teoria da complexidade.



1-Oficina processual com o Coletivo Conhece-te a Ti mesmo, facilitada por Valéria Rodrigues.

Desenvolvido em encontros mensais de três horas, a iniciativa, apresenta-se como um espaço de convivência transdisciplinar, fundamentado em poéticas híbridas e na concepção de sujeito complexo da psicologia junguiana e arquetípica. O projeto realizado por meio de experiências estéticas tem como objetivo promover criatividade, expressividade, reflexões, desenvolvimento humano e ações culturais, sociais e educativas.

No último mês de maio de 2017, promovemos a convite da Biblioteca Central da UnB em Brasília-DF, a Itinerância da Exposição Quem sou Eu | Quem somos nós, composta por pinturas, desenhos, esculturas e poesias, realizadas em oficinas artísticas no primeiro ano do Coletivo conhece-te a ti mesmo. Tratou-se de uma nova oportunidade para apreciação pública e ainda, para colocar em discussão a formação de facilitadores e a transdisciplinaridade da abordagem envolvida no processo criativo e artístico.

Uma abordagem que propõe que as pessoas se conectem com o seu corpo e que permitam que este corpo imagine e se expresse em diferentes linguagens artísticas. E que num segundo momento compartilhem os conteúdos que podem se tornar público sobre a experiência. Para Norval Baitello Junior, um dos educadores

que me instiga e me provoca a colocar os pensamentos em ação, corpo é presença, comunicação e uma história evolutiva de vínculos e de como estabelecemos estes vínculos. Corpo como mídia primeira e instrumento que cultiva vínculos e se comunica de um corpo com objetivo de chegar a outro corpo. Corpo como um desdobramento de linguagens, gestual, sonora, verbal, simbólica que produz a cultura e que anda meio deslocado de nossas vidas e experiências. (BAITELLO JR. 2005).

O ponto de partida é a hipótese de que a abordagem estética colaborativa pode favorecer a construção de conhecimento de si e do contexto em que vivemos, promovendo o despertar criativo, desenvolvimento humano e equilíbrio emocional diante dos enfrentamentos que a vida nos convoca. Em reação à racionalização e mecanização da vida e das sociedades, e da concentração de capital, entram em jogo a arte relacional, os territórios para o exercício da subjetividade que, são como define Guattari, “a única atividade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo.” Apud BOURRIAUD⁶, 2009, p. 145. Ele recorre ao termo interstício social de Karl Marx para de uma forma análoga colocar a obra de arte como um espaço para trocas e relações humanas que problematizam valores sociais, estéticos, ético e políticos.

Justifica-se como uma prática sensível, poética, atenta e dinâmica, que se pretende investigar e pensar às demandas complexas de nosso tempo, como potencial de ações na contemporaneidade, de experiências poéticas, pedagógicas e terapêuticas.

Justifica-se por promover o diálogo entre os campos da psicologia, da educação e da arte, disciplinas que historicamente, se aproximaram no final do século XIX para humanizar, tratar e reinserir pessoas e grupos estigmatizados à luz

⁶ Para Nicolas Bourriaud, (1965-França) os processos colaborativos constituíram-se em tendência na prática artística contemporânea e procuram estabelecer espaços de ação dentro da realidade existente. “a partida mais animadamente disputada no tabuleiro da arte se desenvolve em função de noções interativas, conviviais e relacionais”.

das ideias de racionalidade e utilidade que predominavam na organização das sociedades e na ciência desde o ideário Iluminista. Justifica-se, por abordar e atualizar sua tradição histórica no enfrentamento das desigualdades e na promoção do desenvolvimento humano. Entendo a construção desta tese, fundamentada no campo das experiências educacionais, que se propõem a investigar e fomentar abordagens colaborativas. Uma experiência crítica, determinada a explicitar suas origens, seus valores, seu alcance, suas tensões e conflitos. (ZAMBONI, 1998).

Apresentei este projeto para a linha de pesquisa arte e educação, e ele está sob orientação da Profa. Dra. Luiza Christov, educadora comprometida com experiências de formação e ampliação de modos de pensar, elaborar e explicitar experiências e processos. (CHRISTOV, 2012). Também, por ter o desejo de articular e analisar os processos estéticos colaborativos à luz dos teóricos Paulo Freire, Jacques Rancière, Jorge Larrosa, John Dewey e com aspectos do pensamento de religação dos saberes de Edgar Morin e os teóricos da complexidade. Este trabalho estará atento e em diálogo com pesquisadores, educadores, artistas, artistas e pensadores contemporâneos em relação à importância da promoção de acesso a arte, dos encontros, da emoção e da imaginação para a construção de experiências e construção de conhecimento, ao longo dos processos em que estão participando.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, N. *O A Era da Iconofagia*. Ensaios de Comunicação e Cultura – São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. *Narrativas de educadores: mistérios, metáforas e sentidos*. São Paulo: Porto de Ideias, 2012.

DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; a arte como experiência; vida e educação; teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

HILLMAN, James. *Re-vento a psicologia*. Petrópolis-Rj: Vozes, 2010.

- JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984 (vol. 8).
_____. *Os objetivos da psicoterapia*. In: A prática da psicoterapia. 10. ed.; Rio de Janeiro: Vozes, 2007 (vol. 16/1).
_____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 7.a ed 2012.
_____. *Símbolos da Transformação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 9.a ed. 2013.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
_____. *Experiência e alteridade em educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.22, n2. p.04-27,2011
- MORIN, E. *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- RODRIGUES, V. E. *Imagens e Histórias em arte terapia: experiências nas interfaces da psicologia, da educação e da arte*. São Paulo, 2015. 177f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2015.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. CAMPINAS: Autores associados, 1998.

Valéria Elisabete Rodrigues

Formação e experiência em psicologia clínica junguiana, comunicação e artes, com ênfase em experiências artísticas colaborativas e arte terapia. Doutoranda e Mestra em Artes - IA|UNESP|CAPES; Especialista em Arte Terapia | Terapias Expressivas IA|UNESP; pesquisadora do Grupo Pausa Dramática coordenado por Luiza Christov; coordena as Oficinas de Arte Terapia *Conhece-te a ti mesmo*, fundamentadas em poéticas híbridas.

Valéria Elisabete Rodrigues

Experience and training in Jungian clinical psychology, communication and arts with emphasis in collaborative artistic experiences and art therapy. PhD student and Master Degree in Arts – IA/UNESP/CAPES, specialist in Art Therapy / Expressive Therapies IA/UNESP, researcher in Pausa Dramática Group, coordinated by Luiza Christov. Coordination of the Art Therapy Workshop *Conhece-te a Ti Mesmo*, based on hybrid poetics.

MESTRE ROBSON CAMPOS 'ZOINHO' – GESTÃO DA BATERIA DA ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO DE CASA VERDE

Rafael Y Castro

Instituto de Artes da UNESP - rafaelbatucada@yahoo.com.br

Carlos Stasi

Instituto de Artes da UNESP - recostasi@yahoo.com

RESUMO

Robson Campos, conhecido como Mestre Zoinho, é o principal responsável na condução da Bateria da Escola de Samba Império de Casa Verde, uma das mais respeitadas Baterias do carnaval paulistano. Os êxitos alcançados desde o início de seu trabalho, há treze anos, resultam de atitudes e metodologias específicas adotadas por ele dentro desta agrupação. Este artigo aponta e discute algumas dessas práticas, evidenciando a importância das mesmas dentro e fora do contexto do carnaval.

PALAVRAS-CHAVE

Bateria. Escola de Samba. Metodologia. Gestão. Liderança.

ABSTRACT

Robson Campos, known as Master Zoinho, has been responsible for one of the most respected Baterias in the São Paulo carnival for thirteen years. His success is a result of his attitudes and methodology toward members of such a group. This article discusses some of his practices and highlights their importance inside and outside the context of carnival.

KEYWORDS

Bateria. Samba School. Methodology. Management. Leadership.

1. Contextualização

A figura do líder em diferentes agrupações instrumentais relacionadas à história do samba e do carnaval é bastante significativa e tem sido narrada por diferentes autores, assim como pessoas diretamente relacionadas a essas práticas, como músicos e membros de comunidades. Assim, referindo-se ao batuque – termo usado de forma genérica para indicar a prática musical centrada na percussão, e no caso aqui em particular nos Cordões –, Cuíca e Domingues observam que “havia... uma figura maior, um grande comandante, que era o apitador, tido como ‘o dono do samba’”. (CUÍCA e DOMINGUES, 2009: 48).

É interessante observar, em tão poucas linhas e palavras, a possibilidade de captar a importância central da figura do líder, expressa de forma direta e inequívoca através do uso de termos como “dono”, “comandante” e “figura maior”. E no caso aqui citado, exercida através de um único instrumento – o apito. A importância exercida pelo apitador não se limitava a questões de liderança, já que ampliava-se àquelas relacionadas à criatividade. “Além de coordenar os demais, ele tinha de bolar os criativos breques do pessoal” (CUÍCA e DOMINGUES, 2009: 48).

... a qualidade dos breques era fundamental para o renome do apitador e do cordão, pois nos concursos esparsos que ocorriam pela cidade, os batuques não eram avaliados pela competência dos músicos, e sim pela inventividade do apitador. (CUÍCA e DOMINGUES, 2009: 48).

E além da criatividade, outro trecho dessa narrativa aponta um elemento específico que, de forma geral, é considerado essencial para o exercício da liderança nesse tipo de agrupação – a autoridade. Essa, por sua vez, é muitas vezes exercida e mantida por meio de atitudes autoritárias.

O maior apitador da história paulista foi, provavelmente o Pato N'Água (Walter Gomes Oliveira), do Vai-Vai, um batuqueiro brilhante e um líder nato, capaz de impor sua autoridade aos batuqueiros do cordão. (CUÍCA e DOMINGUES, 2009: 49).

Em várias entrevistas com integrantes de diferentes Baterias de Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro, notamos que este parece ser um atributo essencial para a manutenção da ordem e o êxito na realização das atividades dentro desses grupos. Neste sentido, para esses integrantes, a autoridade só pode existir se tiver como base conceitos, ideias e práticas autoritárias.

Após o surgimento dos ranchos e do primeiro cordão em 12 de março de 1914 – o Grupo Barra Funda, atual CRCES Camisa Verde e Branco –, ocorreu a reestruturação e transformação dessas formações instrumentais dentro do carnaval paulistano, que resultou no formato atual das Baterias de Escolas de Samba. Historicamente, naquele momento, o instrumento denominado repinique ainda não havia sido introduzido em São Paulo. Décadas mais tarde, ele seria o responsável por exercer todas aquelas atividades de liderança e criatividade anteriormente

atribuídas ao apito e à figura do Mestre, já que todos os principais diálogos que permitem a interlocução entre os vários ritmistas e naipes de instrumentos são mediados por esse instrumento. Atualmente porém, sempre em parceria com o Mestre de cada Bateria, processo esse analisado ampla e extensivamente por Y Castro (2016).

Notamos então que esse perfil de gestão e liderança, com base em certas atitudes autoritárias, ainda prevalece dentro dessas formações – Baterias de Escolas de Samba. Por outro lado, observamos também que, apesar de justificar-se (ao menos para grande parte dos entrevistados, principalmente aqueles de gerações mais antigas) por transmitir a ideia de ser o melhor método para alcançar resultados específicos (por ex.: ganhar o primeiro prêmio no Carnaval), nem sempre possibilita êxitos. Na verdade, em alguns casos comprova-se que uma liderança pode conseguir melhores resultados através do envolvimento e parceria entre as partes, através da confiança, da geração de estímulo e da cumplicidade no tratamento com todos os participantes dessas comunidades. Aliás, esse pensamento – pedagógico, é uma realidade apontada por muitos pesquisadores, sinalizando questões relacionadas à participação ativa dos educandos com seus educadores. Com base nesses fatos, discutimos a seguir o trabalho de Robson Campos, conhecido como Mestre Zoinho, junto à Bateria de Escola de Samba Império de Casa Verde, por ser um exemplo paradigmático da questão acima apresentada, ou seja, a possibilidade de liderança e exercício da autoridade por meios e métodos não autoritários ou déspotas.

2. Mestre Zoinho e seu trabalho

No comando de uma das mais importantes Baterias na cidade de São Paulo, Robson Campos, mais conhecido como Mestre Zoinho, desenvolve e executa diversas habilidades e competências que resultam em um trabalho de excelência que é reconhecido por muitos ritmistas, diretores, mestres, comissões técnicas e diretorias de várias Escolas de Samba de São Paulo. Os resultados de sua gestão ficam evidentes, por exemplo, pelo fato de sua Bateria ter sido a campeã do Carnaval de 2016 e obter todas as melhores notas no Carnaval de 2017.



Figura 1: Robson Campos, Mestre Zoinho.

Fonte: Disponível em < <https://www.google.com.br/search> >. Acesso em: 15 mai. 2017.

Há treze anos que Mestre Zoinho é o principal líder dessa Bateria, colecionando admiradores através de resultados conquistados. Além daqueles já citados, destaca-se a consolidação de um trabalho artístico pedagógico de referência à frente de uma Bateria premiada e reconhecida como modelo de manutenção de estilo, qualidade e inovação.

Na gestão de uma Bateria há o mestre, os diretores e os ritmistas mais experientes. Os diretores são responsáveis por seções separadas por instrumentos (por vezes também chamadas de naipes ou alas). Essa equipe obterá resultados de excelência a partir de um modelo referencial e planejamento de ações, organizados de forma coletiva com um responsável principal, o seu mestre.



Figura 2: Diretores da Bateria do Império de Casa Verde, a “Barcelona do Samba”, e Mestre Zoinho (3º, da esq. p/dir., na fila detrás) no desfile de Carnaval no Anhembi, no ano de 2017. Fonte: Disponível em < <https://www.google.com.br/search> >. Acesso em: 15 mai. 2017.

A Bateria do GRACES Império de Casa Verde é conhecida como a “Barcelona do Samba”, apelido que foi dado em referência ao time de futebol FC Barcelona da Espanha, por ser considerado o melhor time das últimas décadas. Esta prática – de se apelidar as Baterias de acordo com alguns significados próprios estabelecidos por seus integrantes, bem como agentes externos às agremiações –, é muito comum no meio do samba.

“Barcelona do Samba”, seu Messi é Zoinho!

Outro ponto forte dos últimos carnavais da Império de Casa Verde está na sua Bateria. Extremamente bem equalizada, trabalhando sempre em favor da Escola e do samba do ano, independente da característica melódica, fez mais uma bela exibição na avenida. Contando com as presenças de sua rainha Valeska Reis e de sua princesa Lívia Andrade, o ritmo da Casa Verde, conduzido por Mestre Zoinho, faz valer o apelido de “Barcelona”. A batucada mostrou, outra vez, o motivo de ser uma das mais respeitadas do Carnaval. (Texto postado no site SRZD, veículo de informação midiática de extrema importância na divulgação de notícias sobre o carnaval paulistano atualmente: 2017).

O termo se justifica pelo fato de que a Bateria tem, em sua composição, grande número de músicos de excelência, profissionais ou não.

A figura 2 nos parece bastante representativa, pois evidencia toda a rede de diretores que compõe a Bateria de Mestre Zoinho, cujo trabalho tem como base o reconhecimento e valorização dos saberes individuais dos integrantes e o estímulo a cada um deles em suas atividades. Essa motivação, aliada ao planejamento e clareza nas ações e metas de cada indivíduo dentro do grupo, representam a reprodução de uma didática funcional e atual nesse contexto.

A aprendizagem na Escola de Samba, calcada na oralidade, extremamente, é um processo coletivo de vivência musical inseparável da dimensão social e ritual do carnaval e dos carnavalescos enquanto possuidores de um capital social, étnico e cultural, e que, internamente enfatiza processos individuais de captação e acomodação de saberes musicais, nos quais o aprendiz está envolvido em construir, porque é um saber que faz sentido para o grupo. (PRASS, 2004: 142).

Algumas práticas adotadas por Mestre Zoinho demonstram a atitude, o tratamento e o poder de persuasão e convencimento que ele possui quando está realizando ensaios, desenvolvendo arranjos dentro de um samba enredo, definindo padrões de afinação dos instrumentos dentro de cada naipe ou *fazendo a peneira* – momento único no qual cada ritmista executa seu instrumento sozinho e é avaliado na frente de todos os outros, assim como do público presente na quadra da Escola. Em geral, há muita clareza e honestidade na sua comunicação com os ritmistas. Por exemplo, quando há alguma questão para ser resolvida (seja ela de ordem técnica ou comportamental), ele rapidamente conversa e determina detalhadamente o que precisa ser feito para que o problema seja resolvido. Após este momento, ele espera a adequada correspondência do integrante como base na sua própria responsabilidade, sempre acompanhado de perto pela parceria que tem com cada um dos seus Diretores – responsáveis diretos pelos napes e por cada um dos ritmistas que os integram.



Figura 3: Mestre Zoinho regendo sua Bateria em dia de ensaio. Foto realizada pela equipe da Revista Unesp Ciência para a Matéria O Astro da Batucada, em referência ao trabalho realizado pelo naipe de repiniques dessa Escola, na pesquisa de mestrado de Rafael Y Castro no ano de 2014. Fonte: Disponível em < <http://www.unesp-ciencia.com.br/2014/10/estudo-de-campo-3/> >. Acesso em: 15 mai. 2017.

Os naipes na Bateria precisam estar muito bem organizados, tanto na afinação dos instrumentos quanto na qualidade da performance realizada pelos integrantes de cada um deles. A resistência, aliada à qualidade na projeção da sonoridade pelo ritmista, é um dos pontos essenciais para o êxito no resultado esperado pela Escola que será julgada a cada ano no desfile carnavalesco. O equilíbrio entre os naipes e a manutenção do andamento na execução do ritmo e nas retomadas depois de convenções rítmicas específicas chamadas de *breques* e *viradas de 2* ou *de três*, são outros pontos muito observados que precisam estar bem desenvolvidos dentro dos padrões de excelência de uma Bateria considerada boa no meio do carnaval. Por isso, os ensaios na Casa Verde se iniciam a partir do mês de abril. Ao mesmo tempo, o período entre o término do carnaval e o mês de março servem tanto para o descanso como para o planejamento daquilo que será proposto aos seus ritmistas e as metas que deverão ser cumpridas no próximo ano.

Com relação à performance instrumental, as conversas de Mestre Zoinho com os integrantes é muito clara e direta, sempre se resolvendo pela execução prática, visto que suas ótimas capacidades como músico executante em diversos instrumentos da Bateria o transformam em um referencial a ser seguido. Ele sempre mostra como os instrumentos devem ser tocados, acertando as diferenças encontradas nos padrões

rítmicos que cada ritmista trás a partir de sua vivência no Samba, já que muitos vêm de outras Escolas atraídos pelas características e comportamento desse líder.

“A nossa bandinha tocou muito hoje, mostramos toda a construção de um trabalho que é feito há anos e que só evolui. Sabemos a qualidade que foi alcançada, independente da pontuação adquirida no julgamento, e que foi da maior nota possível esse ano, por sinal”. (JUNIOR: entrevista do autor, 2017.)

O relato acima, de um dos diretores da Barcelona, refere-se a toda a construção de um trabalho de excelência promovido pelo processo pedagógico de seu gestor principal – Mestre Zoinho, já que este reconhece que toda sua equipe deve ter voz ativa em tal processo. Isso tem como base a chamada “autonomia com responsabilidade” promovida por Zoinho, o que ajuda a criar a sensação de pertencimento de cada integrante ao grupo, promovendo maior confiança e dedicação de todas as partes. O termo “Bandinha” é usado somente pelos principais gestores e ritmistas para definir a Barcelona de forma carinhosa e musical.



Figura 4: Mestre Zoinho e Bateria PIAP no Teatro Maria de Lourdes Sekeff, em concerto no 1º Ripa de Ouro Acadêmico e Recital de defesa de mestrado de Rafael Y Castro no ano de 2016. Fonte: Disponível em < <https://www.google.com.br/search> >. Acesso em: 15 mai. 2017.

A figura 4 representa, num certo sentido, o olhar dos alunos e integrantes da Bateria PIAP (Bateria do Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP) num evento no qual Mestre Zoinho foi convidado para participar por conta de sua virtuosidade, musicalidade e trabalho artístico pedagógico, tanto dentro como fora de sua comunidade. Assim como vários entrevistados, muitos alunos da UNESP (Universidade Estadual Paulista) evidenciaram o tratamento diferenciado que ele

oferece, por exemplo, a cada pessoa que visita sua Bateria pela primeira vez – sempre muito educado e acolhedor, características nem sempre presentes no perfil de trabalho de muitos Mestres de Bateria, principalmente os mais antigos que utilizam outras ferramentas mais impositivas e até processos de humilhação para atingir seus objetivos. Observamos que, atualmente, alguns mestres mais novos já possuem outras formas metodológicas, muitas destas absorvidas a partir do modelo de Mestre Zoinho. Muitos de seus ritmistas acabaram se tornando mestres ou Diretores em outras importantes Escolas, como por exemplo Ailton Nunes – Mestre da renomada Bateria da Estação Primeira de Mangueira nos anos de 2011 a 2014, Vitor da Candelária – diretor de Bateria da Mangueira no mesmo período de Ailton e Mestre da Bateria do GRCES X9 em 2016 e Fernando Moreira (Neninho) – primeiro repinique da Barcelona nos anos de 2011 a 2013 e Mestre da *Furiosa*, a Bateria do GRCES Camisa Verde e Branco. Além desses ritmistas, que se tornaram líderes em outros lugares, o trabalho de Mestre Zoinho estimula muitos a tornarem-se percussionistas. Do mesmo modo, atrai grande número de músicos já profissionais (e da própria UNESP) pelo sucesso de suas metodologias e performance com a Barcelona do Samba. Assim, é muito comum presenciar renomados percussionistas, que inclusive possuem outras formações musicais, atraídos pelo tratamento, metodologia e qualidade da Bateria de Mestre Zoinho, como demonstra a figura 5.



Figura 5: Integrantes do grupo de percussão norte americano Hands On'semble, Rafael Y Castro, Mestre Zoinho e Luís Guello, na quadra do GRCES Império de Casa Verde, em dia de ensaio da Barcelona no ano de 2015. Foto: Teco Martins.

Esse perfil de trabalho inovador e assertivo é também presente em muitos de seus ritmistas, que seguem o exemplo do Mestre no desenvolvimento de um trabalho diferenciado que resulta na excelência da performance em sua Bateria, com uma orientação artístico pedagógica muito bem transmitida pela oralidade. Nesse contexto, a transmissão do conhecimento é realizada sempre de forma oral e pela imitação, garantindo a memória de geração para geração, construída pelos laços afetivos e significância social entre seus atores.



Figura 6: Sidnei Aparecido dos Santos Junior (Bacurinha): integrante do naipe de repiniques da nova geração. Fonte: Disponível em < <https://www.google.com.br/search> >. Acesso em: 15 mai. 2017.



Figura 7: Bacurinha e Guilherme Luiz Xavier dos Santos no ensaio técnico do Anhembi em 2017.
Fonte: Disponível em < <https://www.google.com.br/search> >. Acesso em: 15 mai. 2017.

As pessoas participam das Escolas de Samba pelo sentido e significado que essas têm para elas. Cada pessoa tem suas próprias convicções para estar em uma quadra de Escola de Samba. No caso específico da Bateria, isso é muito claro e exige uma carga muito grande de ensaios exaustivos e cobranças que fazem parte dessa realidade. Notamos que, quanto mais agradável for a permanência de um indivíduo nesse ambiente (como demonstram os resultados das práticas de Mestre Zoinho), melhor e maior será a participação e a entrega de cada integrante, gerando resultados que atendem tanto as expectativas individuais dos participantes como as exigências presentes no regulamento de julgamento confeccionado pela Liga das Escolas de Samba de São Paulo. Os resultados poderão sempre ser alcançados com muita conversa, dedicação e organização, e um grande líder pode conquistar as pessoas ao estimular suas capacidades e características individuais, não o contrário. Assim, evidenciamos a importância referencial de Mestre Zoinho como um fomentador e mantenedor de vínculos sociais significativos para sua comunidade, ampliando isso para toda uma nova geração de ritmistas e fazendo a interlocução com músicos e/ou não músicos que são atraídos pelo seu exemplo e poder de conquista.



Figura 8: Integrantes da Barcelona do Samba, Carlos Stasi, Gustavo Surian (UNESP) e o Diretor da ala de Guira da Barcelona, Edson Martins Junior (Teco), no ano de 2016. Foto: Teco Martins.

A seguir, algumas características observadas na performance dessa Bateria, através de algumas das diversas premiações e relatos positivos conquistados pelo trabalho de destaque artístico e pedagógico desenvolvidos por Mestre Zoinho nos ensaios na quadra da Barcelona na Casa Verde:

- Inovação - é a única Bateria existente em São Paulo e no Rio de Janeiro (referências nacionais nesse tipo de formação instrumental), que possui o naipe de Guira – instrumento típico da República Dominicana, e que na somatória da sonoridade de todos os naites produz um equilíbrio pelo timbre e pela sustentação do ritmo desenvolvidos na subdivisão do pulso, em equilíbrio com os chocalhos, tamborins, repiniques e caixas. O Diretor desse naipe, Teco Martins, atualmente desenvolve uma parceria com alunos do Grupo PIAP, através de práticas, aulas e ensaios, com o objetivo de compor o naipe desse instrumento na Barcelona para o desfile de 2018. Nesse caso, observamos uma reprodução do modelo de Mestre Zoinho, através da didática, acolhimento e objetividade nos resultados,
- O naipe de repiniques dessa Escola possui um trabalho de destaque tanto nos chamados ripas de base, quanto de bossa, resultados esses já apontados por Y Castro (2016), discutindo como o repinique atua como ferramenta de ascensão social,
- Os diretores da Barcelona são muito alinhados com a pedagogia do Mestre, seguindo modelos atuais de estratégias e atingindo resultados de destaque no carnaval paulistano,
- Pessoas de fora e da própria comunidade são atraídas para conhecer e participar dessa Bateria, pelo respeito e a maneira de se comunicar apresentados pelo Mestre desde o primeiro contato. Esse fato, infelizmente, não é uma realidade em muitas Escolas, principalmente nas mais antigas ou tradicionais, com exceção ao trabalho realizado por Rodrigo Neves (Mestre Moleza) e Fernando Neninho, que também se espelham no modelo de gestão de Zoinho. Obviamente, isso também se deve à personalidade e competência de ambos,

- Os ensaios iniciam-se bem antes do carnaval, no mês de abril (ao contrário de várias outras Escolas), mostrando a seriedade e necessidade em manter a qualidade e destaque da metodologia e performance desenvolvida nesse grupo,
- Mestre Zoinho trabalha em prol da Escola como um todo, harmonizando suas práticas com as necessidades discutidas e programadas pelo seu carnavalesco e atualizando as características da Bateria a cada ano; fato esse observado em abril de 2017, através do ressurgimento do projeto Escolinha da Bateria, para formar novos ritmistas,
- O objetivo é atingido de acordo com o exemplo prático (destaque para a virtuosidade na execução de diversos instrumentos, o que não é uma habilidade de qualquer mestre), acolhimento e respeito com as pessoas envolvidas e clareza nas metas que deverão ser atingidas,
- Estabelecimento de um cronograma claro para as atividades,
- Estabelecimento preciso das responsabilidades de cada diretor e ritmista,
- Muitos músicos de outros contextos se interessam e participam de sua Bateria. Destaque para percussionistas da OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Grupo PIAP e percussionistas populares atuantes no meio musical midiático,
- Troféu nota 10 no ano de 2010, premiação criada pelo jornal Diário de São Paulo para celebrar os destaques dos desfiles do carnaval de São Paulo,
- Troféu nota 10 no ano de 2011,
- Prêmio Estrela do Carnaval no ano de 2017, pelo Site do mesmo nome especializado em divulgação midiática e mantenedor e promotor da cultura popular,
- Prêmio SRZD no ano de 2017, pelo Site do mesmo nome especializado em divulgação de destaques do carnaval. Catorze Escolas do Grupo Especial foram analisadas nesse ano,

- Nota máxima no desfile de 2017 (quatro notas Dez), ano em que a Liga das Escolas de Samba de São Paulo fez uma reestruturação no corpo de jurados, objetivando um julgamento mais assertivo. Porém, notamos que ainda há muito que melhorar nesse aspecto, fato este já apontado por Y Castro (2016) e outros autores.

Concluimos assim que as metodologias e práticas utilizadas por Mestre Zoinho são um referencial bastante significativo no meio analisado. Na verdade, nos parece ser um verdadeiro divisor de águas, tanto dentro como fora desse contexto, como demonstra a figura 8 e várias de nossas citações a músicos de outras formações. Acreditamos, com base no trabalho e entrevistas realizados, que este modelo e perfil de Mestre torna-se cada vez mais uma necessidade dentro do carnaval, possibilitando justamente alcançar os resultados cada vez mais esperados e exigidos, tanto dentro dos desfiles como da própria comunidade.



Figura 8: Mestre Zoinho como convidado no projeto Encontros com a Percussão Popular Brasileira no Laboratório de Percussão da UNESP em 2016. Foto do autor.

REFERÊNCIAS

- Livros

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

FARIAS, Júlio Cesar. *Bateria: o coração da Escola de Samba*. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2010.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os bambas da orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

- Dissertações ou Teses

CASTRO, Rafael Y. *Função, importância e linguagem do repinique e seu executante nas baterias das escolas de samba de São Paulo*: São Paulo, 2016. [139f.]. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2016.

- Entrevistas

JUNIOR, José Roberto da Silva. Entrevista de Rafael Y Castro em 17/04/2017. São Paulo. Audio digital. Laboratório de percussão do Instituto de Artes da UNESP.

CAMPOS, Robson. Entrevista de Rafael Y Castro em 15/05/2017. São Paulo. Audio digital. Quadra do Império de Casa Verde.

MOREIRA, Fernando. Entrevista de Rafael Y Castro em 16/05/2017. São Paulo. Audio digital. Quadra do Camisa Verde e Branco.

Rafael Y Castro

É doutorando em percussão pela UNESP, Professor Assistente do Grupo PIAP, Consultor do Projeto Encontros com a Percussão Popular Brasileira, Coordenador Técnico Artístico Pedagógico do Projeto Guri, foi Mestre de Bateria da Escola de Samba Império do Cambuci, e primeiro repinique da Caprichosos da Zona Sul.

Carlos Stasi

É diretor do curso de percussão da UNESP, bem como de seu Grupo de Percussão - Grupo PIAP. Possui graduação em Música - Bacharelado em Instrumento Percussão pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (1984), Mestrado em Percussão (World Percussion) pela Calarts - California Institute of The Arts (1995) e Doutorado em Filosofia - Humanidades pela University of Natal in Durban, Africa do Sul (1998).

O POVO BRASILEIRO NA FORMA DE PRODUÇÃO DO TEATRO DE GRUPO PAULISTANO¹

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

RESUMO

Na cidade de São Paulo, nesta segunda década do século XXI, um conjunto singular de parâmetros práticos embasa determinada realização teatral, atinente ao sujeito histórico teatro de grupo. Realização teatral de caráter eminentemente épico, premida por pressupostos colaborativos de criação. Tal conjunto de parâmetros constitui-se em forma de produção determinada (conquistada) historicamente e comporta características atribuídas ao denominado povo brasileiro e que, a partir de recentes reorientações de políticas públicas para a cultura, pode estar ameaçada. Neste artigo, apresenta-se uma retrospectiva do processo histórico associado à conquista da forma de produção em questão, assim como se analisa algumas de suas principais características intrínsecas, como a miscigenação, o perspectivismo e a malandragem.

PALAVRAS-CHAVE

Épico. Miscigenação. Perspectivismo. Malandragem. Teatro de grupo

ABSTRACT

In the city of São Paulo, in this second decade of the 21st century, a singular set of praxical parameters embodies certain theatrical performance, related to the historical subject group theater. Theatrical performance of eminently epic character, that emerges by collaborative assumptions of creation. Such a set of parameters is a form of production that has been historically determined (conquered) and includes characteristics attributed to the so-called Brazilian people, and which, based on recent reorientations of public policies for culture, may be threatened. In this article, we present a retrospective of the historical process associated with the conquest of the production form in question, as well we analyze some of its main intrinsic characteristics, such as miscegenation, perspectivism and malice.

KEYWORDS

Epic. Miscegenation. Perspectivism. Malice. Theatre group.

1. Introdução

Em janeiro de 2017, a Prefeitura da Cidade de São Paulo anunciou o contingenciamento de 43,5% da parcela do orçamento municipal previamente destinada à área da cultura para o ano mencionado. A decisão da

¹ Esse artigo apresenta considerações presentes na tese de doutorado *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano* (FRIN, 2017). A tese foi elaborada sob a orientação de Alexandre Mate e defendida em 02 de maio de 2017 no Instituto de Artes da Unesp.

administração paulistana, imediatamente, provocou a reação da classe artística que organizou uma série de manifestações que compuseram um movimento associado ao lema: “Descongela a cultura, já!” (GIACOMELLI, 2017, *on-line*).

A preocupação da categoria relacionou-se, principalmente, ao grau com que seriam afetados programas municipais de financiamento à realização e à formação artística. Ações que, fundamentalmente a partir dos primeiros anos deste século XXI, estiveram profundamente relacionadas à criação de cenário artístico descentralizado e plural na cidade de São Paulo. Dentre tais programas, destaca-se o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, iniciado em 2002, com a promulgação da Lei nº 13.279/2002. Em sua trigésima edição, o Fomento, como é conhecido, contemplou um total de quatrocentos e quarenta e cinco projetos (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2017, *on-line*).

A promulgação da referida lei, em 2002, inseriu-se em contexto histórico iniciado no Brasil em meados de 1970 e que se desdobra, ainda, neste ano de 2017. Em tal contexto, resumidamente apresentado a seguir, ocupa lugar central a realização teatral pautada por ideais colaborativos e cooperativistas.

2. O contexto histórico

A ditadura civil-militar iniciada no Brasil em 1964 teve um importante ponto de inflexão, um recrudescimento com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 13 de dezembro de 1968. O AI-5, como ficou conhecido, revogava uma série de prerrogativas constitucionais de proteção ao cidadão, e, na prática, deu carta branca ao regime para perseguir implacavelmente os considerados opositores (RIDENTI, 2014, p. 30-36).

Em tal contexto, a perseguição imposta pelo regime ditatorial foi diretamente responsável por prisões, torturas, assassinatos e exílios de muitos brasileiros, dentre os quais artistas de teatro. Especificamente na cidade de São Paulo, o início da década de 1970 testemunhou o fim do Teatro de Arena e o exílio do Teatro Oficina, que, juntamente a muitos outros artistas e grupos, desde meados e finais dos anos 1950, eram responsáveis pela manutenção de

um instigante cenário no qual atividades político-pedagógicas associavam-se às realizações teatrais.

Entretanto, a partir de 1974, com a ascensão do General Ernesto Geisel à presidência da república iniciou-se a chamada abertura política. Na verdade, em contexto de crise econômica e de diversos conflitos no interior do regime, em tal abertura, denominada de “lenta, gradual e segura”, tratou-se de se encontrar meios para que os militares deixassem o poder sem que fossem abaladas as estruturas que sustentavam o regime (GASPARI, 2014). Estruturas, prioritariamente, relacionadas ao capital, à agricultura latifundiária e ao sistema financeiro internacional. Do mesmo modo, era preciso garantir que crimes cometidos pelo Estado, na repressão às forças contrárias à ditadura, não fossem apurados e que seus responsáveis não recebessem as devidas punições.

Em tal contexto, novos grupos teatrais surgiram em todo o país. Muitos desses grupos, juntamente com outros já existentes e que por diversos meios “driblavam” a perseguição do regime, passaram a adotar procedimentos coletivos de criação e padrões horizontais de hierarquia. Opções que marcavam um claro posicionamento político em oposições à rígida hierarquia propagada como ideal por um regime ditatorial militar. Como escreveu Sílvia 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 conseqüente 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, 2011, p. 67).

Instaurava-se, então, uma singular forma de produção. Forma, segunda algumas teses de Fayga Ostrover, pois:

[...] criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida a forma, isto é, como uma estruturação (OSTROWER, 2013, p. 5).

E ainda, na mesma obra:

Formar, importa em transformar. Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação (p. 51).

O que se afirma é que a adoção prioritária de pressupostos coletivos de criação estruturados por hierarquia horizontal, de inúmeros modos, maneiras e nuances, organizou o trabalho de muitos coletivos teatrais brasileiros, especialmente, a partir de meados dos anos 1970 e constitui-se em forma de produção que influenciou decisivamente o que foi apresentado em cena por grupos e companhias que trabalham em tal perspectiva. “Forma” por ter sido constituída, a partir de contínuas experiências de sujeitos que livremente se associavam em contexto sociocultural específico – inclusive, muitas vezes, na intenção de transformar tal contexto. Desse modo, via de regra, processos performáticos e polifônicos de criação se instalaram. Performáticos pelo fato de serem pautados pelo experimentalismo e polifônicos, pois, procuravam acomodar, pelo cotejamento, em uma mesma estrutura espetacular, as idiossincrasias estéticas de diversas vozes criativas.

Idiossincrasias mutantes, pois cada processo tendia a trazer em si proposições pedagógicas e, assim, transformar cada sujeito criador. Transformação associada às diversas atividades que passaram a fazer parte do repertório de criação de espetáculos em tal contexto: pesquisas teóricas e artísticas, debates, improvisações, treinamentos, apresentações públicas preliminares de trabalhos em processo, viagens, pesquisa de campo, participação ativa na vida das comunidades nas quais grupos e companhias se inseriam e muitas vezes estabeleciam suas sedes, proposição de cursos e oficinas, publicações, militância política, enfim uma série de procedimentos que eram determinados pela singularidade de cada processo, de cada tema escolhido e das características, em conjunto, de formação e de experiência dos

integrantes de cada coletivo. Procedimentos que, em conjunto constituiu forma de produção imbuída de perspectiva pedagógico-performativa que se disseminou pelo tempo e que chegou aos dias atuais.

Decisiva para manutenção no tempo e para a disseminação da forma de produção em questão foi a luta pelo estabelecimento de mecanismos para a sua institucionalização e para a obtenção de recursos para a sua existência. Uma vez que a forma de produção em questão não se adequava aos modelos do, dito, teatro comercial. Luiz Carlos Moreira sintetizou as dificuldades da inclusão da forma de produção relacionada ao sujeito teatro de grupo na lógica do sistema capitalista:

Ao contrário da produção empresarial, o espetáculo não junta profissionais adequados para realizar determinada montagem no mais curto espaço de tempo. Ele surge da relação e idiossincrasias dos artistas envolvidos no grupo. Esse processo de discussão, muitas vezes de estudos, conciliação de desejos e visões, quase sempre elaborando o texto, cena e produção ao mesmo tempo, leva tempo. Não raro, um, dois anos e a obra surge a partir de seus criadores. [...] Que bilheteria paga esse tempo de trabalho? (MOREIRA, 2012, p. 22).

Na cidade de São Paulo, um importante ponto de inflexão nesse percurso histórico - e que foi estabelecido em relação à necessidade de se criar mecanismos que garantissem a institucionalidade da forma de produção que se afigurava e que respaldasse juridicamente as relações de trabalho por livre associação verificadas nos grupos e companhias -, foi a fundação, em 28 de agosto de 1979, da Cooperativa Paulista de Teatro. O cooperativismo era conhecido por diversos setores da economia, principalmente o agrícola, pois representa um modelo de organização e de defesa dos interesses comuns dos pequenos produtores do campo. Entretanto, pensar a sua utilização no setor artístico constituía-se, naquele momento, em grande novidade. (MATE, 2009, p. 15).

Outra questão fundamental relacionava-se com a questão financeira, pois o que estava em pauta era a realização de produções de pequeno porte, muitas vezes apresentadas em teatros com poucos assentos na plateia ou mesmo em espaços públicos ou lugares alternativos. Produções que

priorizavam a pesquisa estética, muitas vezes abordando temas de forma contrária ao senso comum e que assumiam o risco comercial de não agradar o chamado grande público. Assim, fica fácil constatar que tinham sérias dificuldades, ou mesmo se viam impossibilitadas, de terem os seus custos pagos e de remunerarem, mesmo que minimamente, os seus realizadores. Produções que, mesmo por intermédio de mecanismos que foram criados para incentivar o patrocínio empresarial, tendo a renúncia fiscal como contrapartida por parte do Estado – o principal deles, por parte do Governo Federal, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), não seduziam os departamentos de marketing de grandes empresas. Departamentos que, no que diz respeito ao teatro, tendem a se seduzir prioritariamente por grandes produções, geralmente capitaneadas pelos chamados astros televisivos e que, preferencialmente, não abordem temática contrária aos corolários naturalizados e docilizados da sociedade tradicional burguesa. Do modo como ainda está em vigor, a Lei Rouanet é um importante instrumento para o processo de mercantilização da cultura. Processo desenvolvido por empresas que têm no Estado o seu principal parceiro.

Nesse contexto, foi fundamental a constituição do Movimento Arte Contra a Barbárie:

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, *online*).

Resultante direta do movimento foi a promulgação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Ao privilegiar a produção continuada de companhias e grupos teatrais dedicados fundamentalmente à produção vinculada à pesquisa de meios e procedimentos de criação teatral, a Lei de

Fomento e outros mecanismos de fomento público municipais e, também, estaduais, contribuem para a manutenção de cenário pungente e descentralizado da criação teatral na cidade de São Paulo. No centro de tal cenário a forma de produção estruturada em proposições coletivo-colaborativas.

Nos dias de hoje, há um universo plural de coletivos teatrais em atividade na cidade de São Paulo. Grupos e companhias que produzem espetáculos diferenciados e repletos de nuances. Entretanto, é possível ressaltar um conjunto de características que singulariza a práxis teatral paulistana nesse contexto e que terminam por agregar grupos e companhias no sujeito teatro de grupo paulistano. Dentre tais características, ressalta-se a utilização da forma épica como o principal elemento estruturante de espetáculos. Trabalhos que, também, em sua essência, comportam idiosincrasias associadas, por importantes pensadores, ao povo brasileiro.

3. A predominância da forma épica

Reflexões acerca da diferenciação e das características dos gêneros literários já se faziam presente na Grécia da Antiguidade, e podem ser encontradas nos trabalhos de Platão e Aristóteles (STALLONI, 2007; ROSENFELD, 2008). Da chamada tríade clássica - o épico, o lírico e o dramático -, em linhas gerais ao épico é associada a narração. O termo grego *epikos* é formado por *epos*, que se refere à palavra – concernente a exterior, exterioridade –, e pelo sufixo *ico*, que carrega o significado de relativo. Épico associa-se, então, a acontecimentos que podem ser apresentados por meio de palavras, daí ser a principal forma de apresentação de eventos sejam históricos, míticos, heroicos ou lendários. Desse modo, o épico relaciona-se ao “Era uma vez...”, enunciação que prenuncia universos cujas existências associam-se às suas representações imagéticas – icônicas - coletivas ou nas que se dão na mente de cada sujeito.

O termo drama remete, em sua origem grega, ao conceito de ação. Em linhas, também, gerais, o gênero dramático concerne à busca da representação da realidade por verossimilhança e por meio de personagens

que expressam sua vontade a partir de ações materializadas nos diálogos, em um tempo convencionado como o presente. No gênero dramático o mundo é representado por intermédio de relações intersubjetivas premidas pelo conflito (SZONDI, 2001).

A despeito da imposição dogmática da exclusividade do gênero dramático em cena, prioritariamente nos séculos XVIII e XIX - muito pela apropriação de seus preceitos pela classe hegemônica, a burguesia, e a sua valorização da individualidade (SZONDI, 2001, 2004) -, a utilização de elementos épico-narrativos em cena acompanha a história do teatro. Foi assim na própria Grécia da Antiguidade com a presença do coro tanto em tragédias quanto em comédias apresentadas em Atenas no século V a.C., no teatro de cunho religioso na Idade Média, na voz épica com forte tom narrativo dos solilóquios e da presença de elementos históricos justapostos com acontecimentos de caráter mágico-sobrenatural (aparições de fantasmas, encontros com bruxas, utilização de poções enfeitiçadas) no teatro shakespeariano da Inglaterra elisabetana (ROSENFELD, 2008). Acresce-se que, a partir de finais do século XIX (até os dias atuais), em contexto justamente de crítica ao corolário burguês, a forma épica ocupa, de diversas maneiras, lugar central na cena contemporânea. Neste contexto, é preciso destacar as proposições experimentais (estético-político-pedagógicas) de Bertolt Brecht.

Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994) e Luís Alberto de Abreu, em “A restauração da narrativa” (2000) ressaltam o caráter de transmissão de experiências contido nas narrativas. Benjamin, inclusive, pondera que o narrador ideal seria aquele proveniente do convívio de grupos primordiais de narradores: os que viajam e têm muito a contar e os que permanecem em suas terras e, por isso, são profundos conhecedores de suas tradições.

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua

pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Por sua vez, Luís Alberto de Abreu apoia sua reflexão no mencionado artigo de Benjamin, assim como em teses de Mikhail Bakhtin defendidas na obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987) para apontar a transformação de uma forte noção do corpo social, presente na Idade Média, para uma noção do corpo individual a partir do Renascimento e a instauração de ideologia liberal, com a consequente valorização do acúmulo, em detrimento à troca de experiências. Para Abreu, assim como para Benjamin, a diminuição da troca de experiências entre os indivíduos evidenciou-se pela diminuição da capacidade de narrar, de contar histórias. Desse modo, o indivíduo autocentrado, que tende a permanecer em constante processo de apologia sélfica, muito contribuiu para o empobrecimento do imaginário coletivo e das possibilidades concernentes à concepção do humano.

Em resumo, enquanto o gênero dramático é centrado na individualidade, o épico é inerente ao coletivo. Então, tornou-se central na forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano - pautada por proposições colaborativas -, a abertura de espaços e a procura de métodos para a troca de experiências. Nesse contexto, o que importa não é a visão, a perspectiva, de um único sujeito criador em relação a um determinado tema, mas sim a perspectiva múltipla de um coletivo de artistas. Via de regra, boa parte dos processos criativos são constituídos na exposição das proposições, na enunciação das histórias, de cada integrante da equipe criadora a partir das pesquisas relacionadas ao tema trabalhado. Em tal exposição, cada artista do coletivo tende a singularizar, esteticamente, sua visão e abordagem do tema. O espetáculo, então, em tese, é constituído a partir da concatenação das múltiplas contribuições, de múltiplas experiências compartilhadas por cada sujeito criador. Assim, o que é apresentado ao público, de maneira considerada finalizada ou ainda em preparação, constitui-se em espécie de experiência resultante que encontra na forma épica sua possibilidade de estruturação.

Forma que encontra sua unidade pela junção de episódios (lembre-se os capítulos de um romance), no convívio de diferentes modalidades artísticas (música, dança, artes plásticas, linguagem audiovisual etc.) sem que, necessariamente, ocorra uma submissão de uma sobre outra. Obras de profundo caráter icônico, que se apoiam na exposição imagética como espécie de materialização das experiências compartilhadas. Trabalhos que, mesmo que não premidos por um aspecto explicitamente político, são resultantes de um processo no qual um claro posicionamento de ordem política foi fundamental e que, por isso, inventariam historicamente seu tempo.

4. A miscigenação

Em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (2015) debruçou-se sobre a tarefa de elaborar uma teoria sobre o Brasil fundamentada prioritariamente em pressupostos autóctones. Ponto central das reflexões de Ribeiro é que o denominado povo brasileiro tem uma característica marcante: resultante de miscigenação, comporta elementos culturais essenciais de suas matrizes (europeia, indígena e africana), mas se configura como único e diferente na medida em que reelabora esses elementos e os reapresenta em contexto próprio – ao mesmo tempo semelhante e diferente do “original”. O brasileiro se formou pela absorção e, ao mesmo tempo, negação de preceitos de suas matrizes fundadoras. Desse modo, um brasileiro reconhece outro na medida em que percebe o que os iguala e os diferencia. Entretanto, para o autor, essa unidade que advém das diferenças se quebra por fatores socioeconômicos que segregam a minoria abastada e elitizada do restante da população. Na trajetória desse povo, a contínua luta de deixar de ser considerado, apenas, como mão de obra barata para atender o mercado internacional, ou, nas palavras de Ribeiro, um “[...] proletariado externo dentro de uma possessão estrangeira” (RIBEIRO, 2015, p. 327).

Um espetáculo que se origina da forma de produção relacionada ao sujeito histórico teatro de grupo paulistano tem sua unidade alcançada, também, por intermédio da miscigenação. Esta se dá pelo cotejamento das diferentes características e formações dos integrantes de uma equipe de criação; da mescla das peculiaridades dos gêneros literários; da fusão de

contribuições de outras linguagens artísticas e do vasto material que tende a ser prospectado no processo de pesquisa para a criação espetacular. A criação, então, via de regra, absorve e renega influências diversas da história do teatro brasileiro e de correntes e teses estéticas internacionais. Tal forma de produção permanece em constituição praxica de contínua transformação.

É preciso ressaltar, também, que tal forma de produção mantém-se como instrumento de luta contra a determinação do capital de só se produzir segundo a sua eficiência. Isso se dá, pois as obras criadas por seu intermédio tendem a se embrenhar na discussão de temas e assuntos que afrontam certos alicerces morais relacionados ao corolário burguês que, ainda, sustentam a sociedade brasileira em plena segunda década do século XXI. Por esses, e outros motivos, a forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano traz, em sua constituição, elementos que Darcy Ribeiro (2015) apontou como fundantes do chamado povo brasileiro.

5. O perspectivismo

Nos últimos anos, algumas companhias no contexto do sujeito teatro de grupo paulistano apresentaram espetáculos que resultaram de pesquisas acerca de temas relacionados a uma das matrizes criadoras do povo brasileiro segundo a tese de Darcy Ribeiro, a matriz indígena. Esses foram os casos de *Recusa* (2009) da Cia. Teatro Balagan, dirigida por Maria Thaís, assim como a Cia. Livre apresentou, como direção de Cibele Forjaz, *VemVai – Caminho dos mortos* (2007) e *Cia. Livre canta Kaná Kawã* (2015) (mais recente versão do “original” *Raptada pelo raio*, que surgiu como estudo cênico em 2008 e como espetáculo em 2009). A Livre e a Balagan apresentaram as reflexões de Eduardo Viveiros de Castro (2002) como referências para os estudos antropológicos concernentes à criação de tais espetáculos e para a práxis das Companhias como um todo (TEIXEIRA; ROMANO; MINA, 2012; THAÍS, 2014).

Dedicado ao estudo de comunidades ameríndias, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro é defensor de teses destacadas mundialmente e que influenciam o debate antropológico universal (CASTRO, 2002, p. 535). Dentre essas teses, destaca-se a do perspectivismo ameríndio que é “[...]”

concepção, comum a muitos povos do continente [americano], segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que aprendem segundo pontos de vista distintos” (CASTRO, 2002, p. 347). Em resumo, segundo as teses de Castro, em comunidades ameríndias o relacional impõe-se ao absoluto. Diferentes seres são definidos transitoriamente a partir de relações que estabelecem entre si. Em processo que elementos culturais predominam ao aspecto natural, o mundo, e seus dispares habitantes, mantêm-se em estado de constante transformação.

Criado a partir de processos colaborativos, um espetáculo derivado da forma de produção aqui em questão procura friccionar, em uma mesma estrutura espetacular, diversos pontos de vista a respeito de um tema. Assim, invariavelmente não apresenta conclusões definitivas, mas busca estabelecer uma espécie de jogo com o público no intuito de incitá-lo a concluir a obra de diferentes maneiras e levando em consideração os diversos aspectos apresentados a partir das referências e elaborações de cada espectador. Assim, um espetáculo não se apresenta como definitivo ou absoluto, mas se relativiza a partir das elucubrações de cada integrante do público.

Outro ponto importante, é que, em tese, espera-se de cada artista da equipe a participação ativa nas diversas searas da criação de um trabalho teatral. Desse modo, papéis são permanente intercambiados e, assim, tal como apresentado por Eduardo Viveiro de Castro em relação aos seres em constante transformação no contexto ameríndio estudado por ele, cada criador se transforma o tempo todo, mediante suas proposições em diferentes áreas da criação e das relações que se estabelecem no processo de confecção do espetáculo.

6. A malandragem

Antonio Candido (1970, p. 67-89), ao analisar *Memória de um sargento de milícias* – que começou a ser publicado em folhetins em 1852 e que tem o malandro como figura central, – escreveu que o romance de Manuel Antônio de Almeida

[...] parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão [...]. O sentimento do homem

aparece nele como uma espécie de curiosidade superficial, que põe em movimento o interesse dos personagens uns pelos outros e do autor pelos personagens, formando a trama das relações vividas e descritas. A esta curiosidade corresponde uma visão muito tolerante, quase amena. As pessoas fazem coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas fazem também outras dignas de louvor, que as compensam (CANDIDO, 1970, p. 76-77).

Em cada novo processo de criação de um espetáculo no contexto do teatro de grupo paulistano, cada artista criador precisa ter segurança para apresentar suas propostas em ambiente que se mostre receptível. O denominador principal é a curiosidade, e as proposições, pelo menos em momentos iniciais, não podem estar pautadas pelo o que é considerado certo a partir de preceitos teatrais estabelecidos. O critério subsumido é que tudo deve ser testado em cena e retrabalhado inúmeras vezes, antes que sua pertinência para o espetáculo propriamente dito seja determinada. Trata-se, fundamentalmente, de manter os criadores em uma espécie de jogo criativo, no qual a astúcia para apresentar novas propostas ou para se relacionar com proposições de parceiros conta muito.

Em *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro, Roberto DaMatta DaMatta (1997) analisa a sociedade brasileira a partir de três grandes festividades nacionais que trazem implícita as idiossincrasias das realizações hierárquicas vividas no Brasil: o carnaval, a parada militar e o culto religioso – no caso as celebrações do catolicismo. Para o autor, tais festividades, em conjunto, ajudam a manter o que ele considera a dialética fundamental da sociedade brasileira: a de se pretender pautar por arcabouço de leis universalizantes sob o auspício da igualdade de todos, mas manter inferida nas relações entre os seus cidadãos uma rígida hierarquia premida principalmente pela clara diferenciação de classes socioeconômicas. Neste contexto, o carnaval, que tem no malandro um de seus principais elementos, seria o momento da inversão da estrutura hierárquica de classes vivenciada na sociedade brasileira, a parada militar, a reafirmação dessa hierarquia, e o culto religioso a conciliação, intermediada pelo divino, entre as classes que ocupam diferentes níveis na estrutura social.

Tal dialética também é percebida na forma de produção do sujeito teatro de grupo. Como já mencionado, a estrutura mais comumente presumida e,

muitas vezes, idealizada, é a de hierarquia horizontal: em tese, são mantidas as especificidades de cada função no processo de criação, sem que isso represente a prerrogativa de poder de uma função sobre outra. Entretanto, o que se verifica quando se analisa processos de criação em tal contexto, principalmente na relação da função diretiva com as demais funções é que há momentos, principalmente nos iniciais, nos quais o papel da função diretiva se concentra em incentivar ao máximo a criatividade propositiva dos integrantes da equipe que, assim, ocupam lugar central no processo. Entretanto, principalmente em etapas de conclusão de trabalhos, a direção lança mão da prerrogativa da função e uma espécie de afirmação hierárquica é estabelecida. Evidentemente, nesse momento muitas crises no interior dos coletivos teatrais tendem a surgir, algumas, inclusive, capazes de interromper trabalhos e relações. Entretanto, quando as crises são passíveis de superação, um profundo ritual de conciliação é realizado quando a obra é apresentada e completada pelo público.

7. Bibliografia

ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. *O percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 8, n. 9, p. 115-125, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d. p. 197-221.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: USP, n. 8. P. 67-89. 1970.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância do coração selvagem e outros ensaios de antropologia*. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COSTA, Iná Camargo. Inventários da barbárie: Quatro espetáculos atestam a vitalidade do teatro paulistano que se recusa a reproduzir e a encenar a mercantilização da arte. *Revista Piauí*, n. 10, julho de 2007. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/inventarios-da-barbarie/>>. Acesso em 30/01/2017.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERNANDES, Sílvia. Grupos de teatro nos anos 1970. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 66-69. Disponível em <<https://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato/69>>. Acesso em 20/06/2016.

FRIN, Luiz Eduardo. *Épica, em perspectiva, miscigenada e malandra: mergulhos em processos criativos da Cia. Livre e da Cia. Teatro Balagan trazem à tona forma de produção do sujeito teatro de grupo paulistano*. São Paulo, 2017, 266p. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Instituto de Artes – Unesp, São Paulo, 2017.

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

GIACOMELLI, Felipe. Ativistas usam geladeiras para pedir descongelamento de verba da cultura. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, caderno Ilustrada, 27 mar. 2017. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1870265-ativistas-usam-geladeiras-para-pedir-descongelamento-de-verba-da-cultura.shtml>. Acesso em 20/06/2017.

MATE, Alexandre. *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.

MOREIRA, Luiz Carlos. There is no alternative. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 15-30

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

PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Programa municipal de fomento ao teatro*. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>. Acesso em 20/06/2017.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 30-47.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STALLONI, Ives. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEIXEIRA, Isabel; ROMANO, Lúcia; MINA, Simone (orgs.). *Cia. Livre: experimentos e processos 2000-2011*. São Paulo: Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. (Coleção Nóz – Caderno Livre)

THAÍS, Maria (org.). *Balagan: Companhia de teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

Luiz Eduardo Frin

Mestre e doutor em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp. Ator, diretor de teatro e dramaturgo. Professor do curso profissionalizante do Indac – Escola de Atores (São Paulo - SP) e da Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo (Santos – SP).

JOÃO CUTILEIRO: QUANDO O GESTO ESCULTÓRICO RUDE E GROTESCO SE TORNA LINGUAGEM E PAISAGEM".

José Cirillo
FAPES/CAPES/CNPQ/PPGA-UFES - josecirillo@hotmail.com

Marcela Belo
LEENA/ DAV-UFES – marcelabelo@gmail.com

Isabel Sabino
CIEBA/ Faculdade de Belas Artes de Lisboa - isabelsabino55@gmail.com

RESUMO

Este artigo está inserido no conjunto de discussões sobre arte pública e paisagem, desenvolvidos com recursos do CNPQ e FAPES. Este texto tem como objetivo analisar alguns aspectos das obras de João Cutileiro, em Lagos, no Algarve, Portugal, a partir de sua inserção como paisagem e da apropriação da subjetividade do tema e da paisagem onde a obra está inserida. Para tal, parte-se de um breve cenário sobre o caráter social e político da obra de Cutileiro, de seu papel na cidade de Lagos e de como essa parceria com a cidade o leva a transformar a escultura portuguesa contemporânea. Assim, a partir da análise dos materiais constitutivos da obra inicial dessa mudança e de sua inserção na paisagem, buscamos construir o estudo em questão que tem suas bases teóricas nos textos de Javier Maderuelo, Yi-Fu Tuan e Kevin Lynch.

PALAVRAS-CHAVE

Processo de criação. Arte Contemporânea. Arte Pública. João Cutileiro

RESUMEN

En este artículo se inserta en el conjunto de las discusiones sobre arte público y el paisaje, desarrollado con fondos de CNPQ y FAPES. Este texto pretende analizar la obra de João Cutileiro en Lagos, Algarve, Portugal, desde su inserción como subjetividad y como paisaje en el proceso de trabajo de lo artista. Para esta parte es una breve escena en el carácter social y político de la obra de Cutileiro, su papel en la ciudad de Lagos y cómo esta asociación con la ciudad le lleva a transformar la escultura contemporánea portuguesa. Por lo tanto, a partir del análisis de los materiales constitutivos de la obra y su integración en el paisaje, buscamos construir la hipótesis de que esta obra trasciende el concepto de trabajo se inserta en el paisaje, para calificar como un paisaje de la ciudad. El estudio en cuestión tiene su base teórica en los textos de Javier Maderuelo, Yi-Fu Tuan e Kevin Lynch.

PALABRAS CLAVE

Proceso creativo; Arte contemporáneo; Arte público; João Cutileiro.

1. Introdução

A história das navegações portuguesas e a descoberta das Américas tem uma forte presença no sul de Portugal, em especial no Distrito de Lagos. A Escola de Sagres e a preparação para a empreitada pelo desconhecido do alto-mar tem em Lagos a sua matriz estruturante. Lagos é uma das grandes cidades que estiveram como protagonistas no processo português de lançar-se à conquistas territoriais e à descoberta de que o mundo era maior que o conhecido na Europa do século XV. A memória da importância desta cidade está impressa na sua paisagem urbana, principalmente por meio de monumentos arquitetônicos e artísticos que marcam, sinalizam, rememoram essas histórias da cultura portuguesa nesse movimento de ampliação do mundo conhecido de então. Ao longo da Ribeira do Besafirim, se desenha a Avenida dos Descobrimentos, a qual conduz ao Jardim da Constituição e ao Castelo dos Governadores, locais históricos e berço das empreitadas que mudaram a história da humanidade, geográfica e culturalmente, conhecidas historicamente como Descobrimentos Portugueses. Esse Jardim se coloca frente a frente com o caminho de partida e chegada pelo mar e expõe as revoluções portuguesas da época: a técnica náutica, com o invento de equipamentos fundamentais para os caminhos em alto mar; o saber geográfico, com as novas cartas de navegação; e a mudança cultural resultante desse desbravar o oceano. Lagos é cenário desse movimento e em suas margens diversos monumentos rememoram seu papel ativo nesse processo, principalmente ao longo do reinado do Infante D. Henrique.

Mas, é no utópico e controverso Rei D. Sebastião (o Rei Menino) que está o foco da reflexão que se constrói neste artigo. Aclamado rei aos três anos e meio de idade, D. Sebastião foi nomeado monarca aos quatorze anos. Esse infante tinha uma formação religiosa monástica e uma paixão sem igual por aventuras e pelo mundo no mar, principalmente na quixotesca tentativa de conquistar Alcácer-Quibir, o que o levou à morte e, conseqüentemente, colocou Portugal de volta à situação de território do reino espanhol; a morte do jovem rei sem herdeiros deixou o reino português em situação de ser assumido por Felipe II de Espanha, herdeiro distante da família real portuguesa. Nessa saga memorial impressa na paisagem urbana em

Lagos, nos interessa a particularidade de duas obras que versam sobre o tema e o modo como o artista, João Cutileiro, tratou tanto o tema da homenagem a El Rei D. Sebastião em 1973 (figura 1), quanto a epopeia de sua batalha final (figura 2); ambas revelam um escultor que infringe a norma culta da escultura portuguesa, dando uma nova vida ao monumento público. Cutileiro com seu traço típico entre o rude de seu corte na pedra e o grotesco resultado visual de suas imagens (estética do feio) inova não apenas pela superfície das imagens, mas também pelo conteúdo subjetivo e paisagístico que envolve os objetos.

2. João Cutileiro: um escultor revolucionário em Portugal

João Pires Cutileiro nasceu em Lisboa (1937). Filho de um funcionário da Organização Mundial de Saúde, o que fez com que ele tivesse uma infância nômade, marcada por mudanças constantes dentro de Portugal e em outros países. Dadas as características de sua família, sua casa era frequentada por expressivos nomes do panorama intelectual português. É desse contato que, em 1946, Cutileiro é convidado para desenhar para o ateliê de António Pedro, o que lhe valeu o contato com inúmeros outros nomes da arte portuguesa. Em 1951, frequenta o ateliê de Barradas, onde modela, pinta e trabalha com vidro cerâmico, até iniciar seus trabalhos com António Duarte, importante nome da tradição escultórica portuguesa, e enveredar definitivamente pelo campo da escultura em dimensões públicas. Em entrevistas de Cutileiro, fica claro que sempre foi uma preocupação sua: ser fiel ao seu projeto poético – meta que conduz Cutileiro a seu circuito expositivo desde os seus quatorze anos, em 1951.

No início dos anos de 1950, foi estudar com escultor Leopoldo de Almeida, na Escola Superior de Belas Artes. Essa experiência durou apenas dois anos e revelou outra tendência do projeto poético do artista: buscar materiais fora da tradição escultórica portuguesa, pois não reconhecia no bronze a nobreza de ser o único material digno da escultura pública. Essa posição trouxe-lhe sérios conflitos e inquietações que o levaram a deixar Portugal e viver na Inglaterra (1954-59). Em Londres, aprimora sua formação e experiência. Já em 1964, Cutileiro começa a desenvolver um estilo próprio na escultura, com suas primeiras obras articuladas,

pedra com encaixes. Em 1966, insere a máquina no corte da pedra, que se tornou outra característica marcante de sua obra: o equipamento passa a ser uma espécie de extensão, ou uma prótese, do seu corpo. Seu gesto impresso na pedra não é o do refinamento possível do cinzel, mas o rude e áspero traço das máquinas manuais de corte e a escolha do não polimento posterior das superfícies cortadas: elas exibem o gesto do corte e a resistência da pedra e esse movimento da máquina. Um novo tratamento da superfície estava nascendo na escultura portuguesa.

Cutileiro regressa a Portugal somente em 1970, indo viver em Lagos, no Algarve, até a segunda metade dos anos de 1980. É em Lagos que sua obra ganha projeção nacional, principalmente pelo repercussão, positiva e negativa, de sua obra em homenagem ao Rei Dom Sebastião – a qual é tida como a obra que abre a escultura pública portuguesa à contemporaneidade. Cutileiro rompe com os cânones hegemônicos da tradição escultórica nacional.

3. Dom Sebastião: Rei Menino ou títere na paisagem política portuguesa?

O Dom Sebastião de Cutileiro parece ser mais que uma escultura que tenta falar da saga heroica de mais um monarca português. Cutileiro imprime na obra não apenas um outro modo de tratar a superfície da pedra: talhe rústico, quase mal acabado e grotesco; ele adiciona na escultura portuguesa uma outra dimensão do representado: a marca psicológica. Algo que nos faz lembrar o David de Michelangelo, na angústia de estar prestes a enfrentar o gigante. Este é o Dom Sebastião de Cutileiro, prestes a enfrentar a batalha de sua vida.

Cutileiro imprime na obra um certo caráter psicológico do monarca, revela a fragilidade de Rei-menino (Figura 1). Mostra uma expressão de dúvida, medo; um olhar perdido que fragiliza o mito do seu ressurgimento como cavaleiro heróico (o sebastianismo)¹; parece que Cutileiro sugere, mesmo que inconscientemente, uma crítica aos processos manipulatórios aos quais o regente parecia estar exposto – é

¹ Chama-se sebastianismo a eterna espera, ou mito do retorno do Rei Dom Sebastião, montado em seu cavalo, em um dia entre as brumas para salvar Portugal e trazer-lhe a grandeza dos tempos das Grandes Navegações.

sabido na história portuguesa que ele, órfão, era manipulado tanto pela sua avó, a Rainha Regente, quanto por seu tio e mentor religioso, o Prior do Crato.



Figura 1 – A El Rei Dom Sebastião (1973). Detalhes do Monumento – Lagos, Portugal.
Fonte: própria, 2016

Ao representar o homenageado como um de espécie títere (resultado visual da sua técnica de escultura articulada)², Cutileiro imprime um o caráter político de sua obra e sugere o medo de um menino que parece fugir do controle da sua avó,

² Em seu período de residência fora de Portugal, na Inglaterra, Cutileiro desenvolveu um estilo próprio na escultura, no qual as suas figuras não são construídas em um bloco único, mas tem suas partes articuladas. Esse estilo vai ser mais evidente em suas obras dos anos de 1990, quando definitivamente o explora. Esta obra de Cutileiro marca o fim da estatuária clássica para as obras de arte pública em Portugal, tanto no que se refere ao modo de lidar com a materialidade da pedra, como também o modo de tratar o próprio tema, inserindo a escultura portuguesa na contemporaneidade.

da Igreja e de todos que tentavam dominá-lo desde a infância. O Dom Sebastião de Cutileiro insere outra materialidade, outra formatividade e outro significado à escultura pública em Portugal. O granito não é polido, é bruto o talhe, com marcas grotescas da ferramenta de corte (outra marca autoral de Cutileiro) não sugere carne ou a leveza ou dureza de tecidos. É pedra recortada. Nada mais. Não é uma mimese da natureza. O corpo do rei é ficcional, um boneco desnudo de humanidade e de grandeza real: o rei é um brinquedo de menino assustado. Há uma dimensão psicológica na obra, uma tensão do homem e do tempo. Cutileiro articula uma expressividade ímpar naquele momento na arte portuguesa. Esse impacto do Dom Sebastião consolidou o lugar desse artista no cenário da arte pública lusitana e valeu a Cutileiro – o mais importante e renomado escultor residente em Lagos naquele momento - a tarefa de continuar sua saga em homenagem ao Rei Menino e à cidade.

Assim, em 1980, Cutileiro dá continuidade ao seu trabalho em Lagos. Seu novo objeto é um tríptico em placas pedra, sobre um suporte de concreto armando que faria uma homenagem à histórica batalha na qual desapareceu Dom Sebastião. A grande Batalha de Alcácer-Quibir é reconstruída na imagens e no contraste das cores naturais das pedras que correm nas veias do projeto de Cutileiro. Num jogo de cortes, encaixes, contrastes e formas, Cutileiro retrata a jornada da batalha, a morte e o vazio e esperança, na figura do cavalo e das árvores, parecem anunciar que o rei pode voltar. Nessa obra (Figura 2), a pedra bruta é fragmentada em pequenos “azulejos” de granitos de cores diferentes, o gesto duro e rude da máquina de corte é polido e a forma parece tomada da técnica de marchetaria, típica da cultura árabe. Cutileiro media a história portuguesa e as matrizes mouras da região para falar da saga. Sua técnica de escultura articulada parece transpor-se para o corte e encaixe das peças que formam as imagens. Articulação planar e não tridimensional. Aliás esse achatamento do forma e sua redução a um recorte planar será uma outra característica do estilo escultórico que Cutileiro imprime na escultura pública portuguesa, principalmente nas formas que ficaram conhecidas como As Meninas de Cutileiro.

Interessante que nessa obra, A Batalha de Alcácer-Quibir, não aparece D. Sebastião. O homenageado está ausente. Parece que algo espera por ele. Cutileiro parece falar de um tempo em suspensão, no qual o sebastianismo³ se construiu. O artista parece buscar na obra o que não está nela, parece buscar o que se coloca para além da forma e dos materiais que utiliza. Nos parece ser este o mote que o leva, quase duas décadas depois, a ampliar o monumento, com a inserção de outro painel, Lagos e o Mar (2009), o que no parece retirar essa obra do plano da escultura monumento para inseri-la no campo da escultura como paisagem. Ou seja, uma análise prévia da obra parece dar subsídios para afirmar que a paisagem é apropriada pelo artista como matéria nesta obra de arte pública, o que é objeto de análise deste artigo.



Figura 2 – Tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir (1980). Vista parcial do Monumento – Lagos, Portugal. Fonte: própria, 2016

Essa obra dá continuidade ao trabalho do artista na cidade de Lagos, onde residia e tinha ateliê, até meados dos anos de 1980. A obra é feita em diferentes tipos e cores de pedra, tendência marcante no projeto poético de Cutileiro, cujo estilo rústico, quase bruto de lidar com a pedra, parece revelar uma intencionalidade

³ Com a Batalha de Alcácer-Quibir e o desaparecimento de D. Sebastião, acompanhado da incerteza por nunca se saber qualquer informação efetiva sobre o seu corpo, criou-se o mito de eterno retorno, a crença de que um dia o Rei retornaria para levar Portugal à glória. Esse espírito de espera do “salvador” pode ser percebido com esse nome mesmo no Brasil, nos estados do nordeste.

de evidenciar um desgaste do tempo e da memória do próprio material na obra. As placas de aço inoxidável, outro elemento constitutivo da obra, é inédito como material na obra do artista, funcionam como espelhos que refletem o entorno, trazendo a paisagem para a superfície da obra (Figura 3). A forma final do objeto parece revelar um pouco da “estranheza” que tem acompanhado a obra deste artista português que foi responsável por uma expressiva mudança no conceito de monumento em Portugal, fazendo a transposição entre o modernismo e a contemporaneidade na escultura pública portuguesa.



Figura 3a, 3b, 3c e 3d - Alcácer Quibir (1980) e Lagos e o Mar (2009). Vistas do Monumento – Lagos, Portugal. Fonte: própria, 2016

Essa obra revela uma particularidade: a escolha dos materiais para o monumento não apenas fala da memória e da cultura da região, traz também a própria cidade do aqui e do agora como matéria da obra, a imagem da cidade e sua transformação em forma. Essa peculiaridade é um traço da excepcionalidade e

inventividade de Cutileiro e constrói uma outra dimensão da obra de arte pública e o homenageado: é como se todos pudessem ter a impressão da partida que teve D. Sebastião. A vista da praça, o mar, os barcos, a sacada da janela de onde ele via a última missa. Cutileiro incorpora a história, a paisagem e os transeuntes na obra. Cria arte pública como paisagem afetiva.

4. A paisagem como matéria na obra de Cutileiro

A obra de Cutileiro tem a capacidade de acionar dispositivos de sedução dos quais nascerá a eficácia do objeto em estudo enquanto um fenômeno significativo para os sujeitos que com ele interagem (transeuntes), no espaço coletivo da esfera pública (em Lagos). Da conjunção entre a obra e seu entorno desenvolve-se uma noção de paisagem afetiva que aciona essa imagem mental forte e promove o pertencimento do objeto como obra no local. Ela, a obra, e o local tornam-se efetivamente paisagem, acionadas, historicamente no olhar de D. Sebastião, atualmente nos percursos e olhares daqueles que afetivamente percorrem o espaço.

Cutileiro parece acionar isto na revisão que faz no Tríptico da Batalha de Alcácer-Quibir. Ao painel inicial, é anexado um segundo tríptico, alusivo à paisagem do mar. Entretanto, a intervenção vai além disto: os dois trípticos são colocados paralelos um ao outro, mas afastados de modo a permitir que duas outras áreas da nova obra fossem realizadas como placas de aço inoxidável, as quais funcionam como espelhos, duas laterais metálicas e duas em concreto e pedras que formam um quadrilátero.

Cutileiro vai além. O estilo está aprimorado desde o Dom Sebastião dos anos de 1970. Uma linguagem mais simples, quase excessivamente sintética no painel “Lagos e o Mar”, expressa um homem que domina o material com o qual trabalha. As pedras falam com ele. Rude fala bruta. E o artista exhibe o vigor escultórico dos seus quase 80 anos de vida. Inova. Ousa, ainda como aquele jovem escultor que tenta extrapolar os limites das regras do jogo. O diálogo dele com a pedra e o espaço faz as regras. As superfícies metálicas das duas laterais do objeto, que

interligam os dois trípticos, assumem um papel fundamental no diálogo com o espaço urbano de seu entorno.

Mas, apesar de serem espelhadas, elas não simplesmente mimetizam a paisagem que as envolve; essas superfícies trazem a paisagem, ou uma dimensão dela, para dentro da obra. Elas reconfiguram a imagem da cidade, criando texturas e cores que se misturam às pedras de Cutileiro (Figura 4 e 5); juntas, a cidade e as peças do artista escrevem e esculpem novas narrativas. Esculpem-se como novas paisagens.



Figura 4 –Vista oriental da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal. Fonte: própria



Figura 5 –Vista ocidental da obra – Jardim da Constituição, Lagos, Portugal.
Fonte: própria

Essa obra de Cutileiro, longe de uma estética tradicional da beleza, aciona temporalidades e espacialidades, distorce o sujeito da história (o homenageado), mas também distorce o sujeito do agora (o transeunte), cuja imagem refletida nas superfícies espelhadas os apresenta como espectros, disformes corpos entre edifícios (a cidade) que também se tornam manchas contorcidas na superfície da obra. Todos viram borrões de memória na história do fato em debate. Esse acionamento de estratégias de sedução é mais eficaz quando aciona as relações afetivas com o espaço, e disto o projeto poético de Cutileiro para essa obra parece estar repleto. Neste processo, a obra vai edificando-se no outro (público/usuário/transeunte) como um sentimento de pertencimento (conjuntivo ou disjuntivo). Esse sentimento parece ser capaz de promover a interpretação dessa obra como espaço de afeto e de memórias, bem como, como paisagem emocionalmente percebida e interpretada, e como imagem mental forte.

5. Considerações finais

Cutileiro aprendeu a estabelecer com o ambiente uma relação de cumplicidade. Ele é como um coletor de imagens, semeador de ilusões, cuidador de pertencimentos que unem passado e presente, histórias locais às dos passantes, às do mundo que se abriu com as navegações. Ele constrói afetos de quem vive e dialoga com o ambiente. Essa obra se estrutura como um jogo de sedução promotora de paisagens afetivas, ambientais, sonoras, etc. Como obra, ela somente nos parece existir na medida que se estrutura como paisagem; na medida em que toma, dos sujeitos, instantes de sua presença frente a ela; na medida que o entorno se projeta nela, transformando-a diariamente, e mesmo de modo diferente ao longo do mesmo dia; na medida que o tempo passa; na medida que a natureza, os sujeitos e a cidade seguem seu percurso.

Assim, das paredes da cidade da qual partiu D. Sebastião em sua quimérica batalha, projeta-se uma matéria que está lá. A janela, de onde o Rei-menino vira a última missa, também está lá. O Pátio dos Escravos e o Castelo dos Governadores estão lá. O mar está lá. Cenários históricos e ambientais de uma narrativa urbana que se perde no tempo, mas que são acionadas a cada passagem e mirada na superfície móvel da obra. Uma obra que interage história e presença; memória e vivência.

Cutileiro aciona e interliga todos esses elementos novamente, colocando-os em sua obra como se fossem matéria insustentável, com a leveza dinâmica do tempo que passa. Elas, essas matérias que constituem a paisagem urbana no Jardim da Constituição, de onde Portugal se lançava ao desconhecido, se materializam na superfície da obra pela ação dessa espécie de espelho mágico que une temporalidades históricas. Fenômenos que se registram em outras histórias nos novos transeuntes desse território que, ao sacarem suas fotografias, levam essa paisagem para outros lugares. Nesse momento, a memória dessa obra começa a escrever novas histórias, matéria de novas presenças e significações que conduzem Lagos ao resto do mundo novamente. Cutileiro toma a paisagem como matéria e a

edifica como memória compartilhada que ultrapassa os limites físicos e ambientais do local onde se instaura como obra.

A partir deste prisma, pensada como paisagem, a obra de arte pública existe se há interpretação. A obra de arte pública, necessariamente, supera as subjetividades da existência psicológica dos indivíduos e anexa-se à dimensão coletiva e cultural de sua existência. Como memória coletiva e afetiva mediadas no / e pelo espaço que a contém, a obra pública se edifica na sua capacidade de acionar o olhar, de se fazer ser vista como paisagem. Deste modo, Cutileiro nos faz pensar que as obras devem refletir aspectos, índices de um pertencimento à natureza do ambiente que as envolve, seja este entendido na crueza de suas formas ou na rudicidade de sua presença.

REFERÊNCIAS

MADERUELO, Javier (org.) *Arte Público: naturaleza y ciudad*. Madrid: Fund. Cesar Manrique, 2001.

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual*. Uma abordagem a partir da Geografia Cultural. São Paulo, 2011. 134f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

RIEGL, A. *Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid : Visor, 1987.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

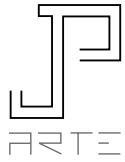
TUAN, Y.F. *Espaço e Lugar. A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1980.

José Cirillo

Artista, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Doutor em Comunicação e semiótica pela PUC-SP. Desenvolve pesquisas com financiamento da FAPES, CAPES e CNPQ.

Marcela Belo

Artista, professora substituta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Tutora no curso de Artes Visuais EAD / UFES e Pesquisadora do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes - LEENA. Mestre em Artes pela UFES.



Isabel Sabino

Artista, professora assistente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa - FBAUL.

UMA CARROÇA SONORA E UMA BICICLETA SONORA, A DERIVA COMO DISPOSITIVO PARA POÉTICAS NA CIDADE

Mirian Steinberg

Mestranda no Instituto de Artes da UNESP – miriansteinberg@gmail.com

RESUMO

Esse artigo apresenta uma carroça sonora e uma bicicleta sonora, encontrados ao acaso, numa deriva pela cidade de São Paulo. Visa apresentar esses dois elementos sonoros e a partir deles levantar algumas reflexões e discussões, tais como a criação de um campo estético na cidade, a conduta nômade, a deriva na relação com a cidade e o precário na sociedade e na arte contemporânea. Aprofundar a deriva como dispositivo de poéticas na cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Deriva, cidade, arte contemporânea, evento sonoro, nomadismo.

ABSTRACT

This article presents a sound cart and a sound bike, found at random, drifting in the city of São Paulo. Present these two sound elements as a creation of an aesthetic field in the city. Bring concepts of drifts, nomadism and a discussion about the precarious in contemporary art. To deepen in the drift as device of poetics in the city.

KEYWORDS: *Drift, city, contemporary art, sound event, nomadism.*

INTRODUÇÃO

O espaço da cidade é formado por um complexo fluxo de informações, pessoas, imagens, sonoridades, onde se apresentam vários elementos que formam as estruturas e imagens urbanas. Elementos estruturais da cidade como as ruas e as calçadas, os tapumes, os cruzamentos com carros, pessoas, carroceiros com suas carroças, ciclistas, semáforos, faixas de pedestres, ciclovias. A cidade como um lugar, ou lugares onde pessoas e coisas interagem e convivem mutuamente e simultaneamente, como fluxos de circulação de formas e sonoridades na paisagem.

Há uma dinâmica numa diversidade de fluxos de pessoas se apropriando dos espaços e ao me colocar com o olhar atento a região central de São Paulo e

observar às pessoas de diferentes classes sociais e idades, os moradores de rua, passeadores de cachorros e carrinhos de bebês, nota-se na multiplicidade de pessoas com diferentes ritmos e velocidades dos passos, uma infinidade de ruídos entre pássaros tímidos, motores de carros, buzinas, sirenes, vozes de ambulantes, fragmentos de narrativas, ao mobiliário urbano como os bancos da praça ora vazios ora cheios, a movimentação de caminhantes em trajetórias diversas e simultâneas.

Nesse contexto, o caminhar nas ruas de São Paulo pode parecer um filme a céu aberto, sendo transmitida numa sala expandida, a cidade, cujo expectador é o público observador atento a essa dinâmica. Situa-se no urbano um lugar de percepção e de acontecimentos, um espaço como um sistema de coisas e relações, não como as definições clássicas de espaço, mas sim como *um conjunto indissociável de que participam de um lado certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e de outro lado à vida que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento.* (SANTOS, 1998, p.10).

Nas derivações pelas ruas, além das percepções visuais, a escuta das diferentes narrativas particulares, subjetividades e conteúdos em movimento na cidade também são estímulos de construção de poéticas. Conforme Santos:

O conteúdo (da sociedade) não é independente, da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isso: um conjunto de formas contendo cada qual fração da sociedade em movimento. As formas, pois tem um papel na realização social. (SANTOS, 1998, p 10).

A deriva é uma prática de um caminhar sem rumo, passando por diversos ambientes e sendo afetado na cidade e afetando ela mesma. Foi nas derivas pelas ruas de alguns bairros de São Paulo que se inicia esta pesquisa e encontro personagens com suas narrativas e formas originais de se colocar no espaço urbano. Tal prática da deriva leva a deambulação na cidade. *A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientação ou perda de controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território.* (CARERI, 2013). Hélio Oiticica diria *Delirium Ambulatório*, ao se referir à arte na vida. A ideia

de que arte e a vida se embaralham já estava na Land Art em Robert Smith na década de 1960 e 1970 criava-se um imaginário à volta da natureza. Os mapas afetivos tem uma lógica própria e a derivação é retratada no espaço gráfico, seguindo uma lógica pessoal despertada pela atmosfera na inter-relação da cidade e o corpo em movimento.

O disparador dessa pesquisa se deu durante as derivas, na modalidade de registros em vídeo em andamento, na observação de alguns modos de vida e de deslocamentos nas ruas da cidade. Dois principais personagens foram encontrados na cidade com seus objetos sonoros e estes ao circularem expressam seus desejos, numa produção de suas particularidades e singularidades.

A escolha do objeto a ser pesquisado se deu durante as derivas: um carroceiro e morador de rua com sua carroça sonora no centro da cidade (figura 1) e um ciclista com sua bicicleta de 25 mil leds e caixas de som no bairro do Butantã (figura 2) morador de uma das maiores favelas da região do Morumbi, a Paraisópolis.



Figura 1: Carroça Sonora de Lucena - Região Central de São Paulo – 2017
Fotografia do autor do artigo

A deriva me levou, por acaso, ao encontro dos personagens protagonistas Lucena e Berbela. Ambos com seus respectivos objetos sonoros¹ criando eventos sonoros² nas ruas. Lucena carroceiro e morador de rua desde seus cinco anos de idade, atualmente com 32 anos, morador do centro de São Paulo carrega uma carroça sonora com 10 caixas de som e com pendrive de músicas de sua preferência dentro do seu repertório variado de músicas internacionais da década de 90.



Figura 2: Bicicleta do Berbela, Paraisópolis – 2017
Autor do artigo - fotografia de celular

Berbela de 53 anos de idade, artista, artesão e mecânico de moto na Favela Paraisópolis – no bairro do Morumbi, sua casa é um ponto turístico na Paraisópolis. Há 15 anos equipou uma bicicleta com 25 mil leds, dvd, televisão, sirene, um rádio com bateria de carro que abastece o sistema de luzes e som do alto-falante. Toca em seu rádio músicas variadas de seu repertório musical internacional da década de

¹ Objeto Sonoro – Pierre Schaeffer inventor desse termo (l'object sonore) o descreve como um “objeto acústico para a percepção humana e não um objeto matemático ou eletroacústico para síntese”. Definido pelo ouvido humano como a menor partícula independente de uma paisagem sonora e é analisável pelas características de seu envoltório. Embora possa ser referencial como um sino, um tambor, é considerado como uma formação fenomenológica. Comparado com Evento Sonoro. (Schafer, 1977, p.366)

² Evento Sonoro – alguma coisa que ocorre em certo lugar durante um intervalo de tempo. O evento sonoro, como OBJETO SONORO é definido pelo ouvido humano como a menor partícula independente da PAISAGEM SONORA. Difere do objeto sonoro na medida em que é um objeto acústico para estudo simbólico, semântico e estrutural para estudos de maior magnitude de que ele próprio. (Schafer, 1977, p.366)

80, John Lennon, Elton John, e também gosta muito de Raul Seixas. Sai semanalmente pedalando ao anoitecer sua bicicleta sonora e sempre concentra muitas pessoas em volta dele e da bicicleta.

Ambos os personagens urbanos se colocam de uma forma singular na cidade. Além de eles estarem engajados em seus trabalhos, o corpo é como uma máquina de carregar o peso dessa estrutura sonora e visual, já percorrem as ruas da cidade com um objeto sonoro, sendo este um veículo móvel, onde o corpo é o motor que transporta resíduos sólidos, objetos, mobiliário, bateria, caixas de som, músicas, luzes, além de estarem engajados na dinâmica da cidade. Lucena exhibe esporadicamente jogos de futebol nas praças do centro da cidade com uma TV dentro da carroça. Em ambos, o corpo escolhe o trajeto conforme os limites do peso possíveis do corpo em transportar os seus objetos sonoros e visuais e os limites impostos pela própria geografia e os relevos das ruas. Tanto em Lucena, o carroceiro e em Berbela, o ciclista, o corpo está inteiramente implicado na caminhada e assim ambos criam um rastro de musicalidades previamente selecionadas, conforme suas preferências e repertório, reiterando a subjetividade, singularidade e identidade musical através do objeto móvel, sonoro e musical.

Uma ação do corpo em experimentar o espaço da cidade, numa atitude de esforço e atividade de interação com a cidade. Um gesto para além do transitar com um objetivo de chegar a algum destino. O local de chegada e de saída não é a prioridade, e sim o tempo de deslocamento e de relações, como caracteriza um espaço nômade e também o nomadismo.

Nômade é aquele que não tem uma habitação fixa. Estabelece uma estreita relação com o espaço, um espaço do ir e do deslocamento. Vive em contraposição entre o espaço fixo e a sedentariedade dos agricultores e a dinâmica do nomadismo dos pastores. Nessa relação é criado um espaço neutro, vazio, entre o nômade e o sedentário, no deserto vazio e a cidade. Deleuze e Guatarri (2009) descrevem essas diferenças entre sedentarismo e nomadismo como o espaço estriado é determinado

pela ordem e pelos limites, muros, calçadas, percursos definidos e o espaço liso marcado por traços indefinidos e novos percursos.

Personagens como Lucena e Berbela, ambos em situações de vulnerabilidade social, em situações precárias de sobrevivência e ativam a cidade com seus objetos musicais, criando percursos como um evento sonoro / musical e visual. Estabelecem uma relação de apropriação do espaço não determinado pelas regras de utilização do espaço urbano, como nômades traçando percursos construídos numa interação entre a cidade e as singularidades de seus corpos, das musicalidades emitidas em seus veículos e no rastro de luzes na bicicleta de Berbela. Colocam o próprio corpo como um todo, em derivas e imerso na multiplicidade de estímulos, em estado de deslocamento no ambiente das ruas, sendo esse um dos contextos de significação do trabalho. Formam acontecimentos potentes de ampliação da escuta e da observação das fluências e opacidades urbanas.

Os Situacionistas³ poderiam dizer em fazer uma revolução a partir dos acontecimentos da cidade, e desenvolvem a ideia de um pensamento urbano situacionista. Nesse pensamento Francis Alys se inspira e passa anos percorrendo várias cidades do México (onde vive atualmente), Cuba, Londres, Jerusalém. Realiza a série Construir Caminhando e a obra The Green Line (figura 3) em Jerusalém em 2004. Ele diz que a cidade se converte em um laboratório de experimentações e num labirinto que obriga a se perder.

³Situacionista - A Internacional Situacionista - fundada em 1957 por Guy Debord (1997) caracteriza-se como um tipo de comportamento da sociedade urbana. Composta por artistas, pensadores, e ativistas propunha a prática coletiva da criação artística e apropriação dos espaços urbanos através da construção de situações. (MAZZILLI, , 2015,p. 99)

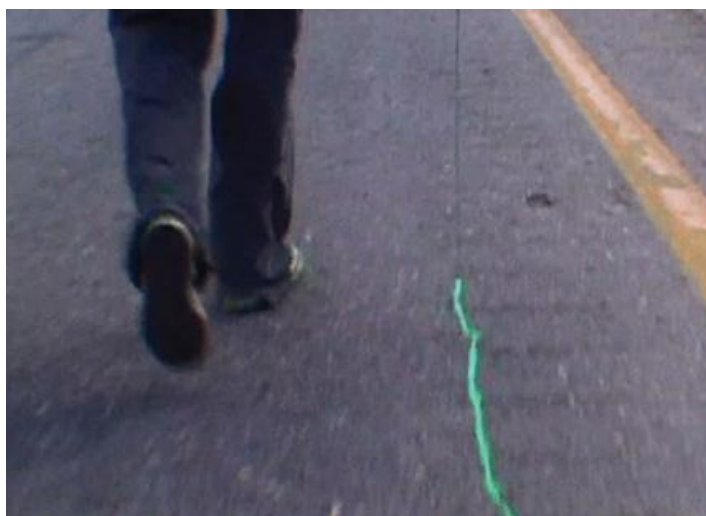


Figura 3: The Green Line de Francis Alys. Jerusalém /2004

Os Situacionistas propõe a deriva como um procedimento de passagem através dos variados ambientes que constroem conhecimentos de natureza psicogeográfica⁴, um comportamento que se opõe as noções clássicas de viagem e de passeio e visa o rompimento do olhar automatizado e ampliação da escuta da paisagem sonora.

A deriva nas ruas é uma potência de processos criativos e composições estéticas, um campo para criar mapas, cartografar situações e formas de resistência e relações com a sociedade. Oiticica ao trazer o conceito de anti-arte com os Parangolés critica o conceito de museu, galeria de arte e a própria ideia de exposição e afirma ser a anti-arte por excelência, e se estende ao conceito de “apropriação” às coisas do mundo, sobre as coisas do mundo *a cidade como um labirinto, o museu é o mundo!* (OITICICA, 2010, p.21)

Uma primeira questão a ser colocada é sobre as características estéticas da carroça e da bicicleta sonora como elementos urbanos geradores de um campo de forças, uma singularidade de produção e alteração da paisagem visual e sonora das ruas, criando uma atmosfera poética no ambiente, uma relação de convívio entre as pessoas que param para escutar e ver a carroça e a bicicleta. Nesse sentido, *uma*

⁴ Psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas e tenta mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica do caminhar na cidade (MAZZILLI, 2015 p. 99).

obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos. (BOURRIAUD, 2009)

A artista Sophie Calle também se insere nas caminhadas estéticas e segue um determinado passante nas ruas de Paris e depois formaliza através de uma experiência biográfica que a leva a colaborar com as pessoas com quem se deparou. As relações de convívio como forma de arte é uma constante histórica desde os anos de 1960.

Ligia Clark propõe na sua obra interativa *Caminhando* (1964) um corte com tesoura na fita de Moebius trazendo a referência a um espaço topológico, a partir da experiência do corpo em realizar uma caminhada, com escolhas, curvas, percursos longos, infinitos e constantes, a vida como uma caminhada, o emaranhado entre arte e vida.

A modalidade das experiências estéticas nas derivas se insere na relação de um embaralhamento entre a arte e a vida já bastante frequente na arte. Na literatura de Alan Põe com o celebre conto o homem das multidões e no *flanar* de Baudelaire. Os objetos sonoros na cidade suscitam uma reflexão, uma proposição, o gesto do artista e não a produção de um objeto artístico, como nos ready-made em Duchamp.

Uma obra é uma máquina de significar (...) os ready-made são objetos de adoração, nem de uso, mas de invenção e de criação. Duchamp pretende reconciliar arte e vida, obra e espectador (...) arte fundida a vida é arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada á produção de belos objetos ou simplesmente decorativos (...) a arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em poeta. (PAZ, 2012 p.61)

Os elementos sonoros encontrados nas ruas suscitam algumas reflexões. Serão a carroça sonora de Lucena e a bicicleta sonora de Berbela objetos relacionais? Eles criam situações e relações, favorecem um intercambio humano e urbano, uma atmosfera de acontecimentos na cidade, inseridos no espaço relacional como define Bourriaud sobre arte relacional, como uma espécie de ready-made urbano ao criar uma admiração no espectador-passante-publico na rua que o fazem muitas vezes

reinventar os percursos e segui-los. Como também a artista Sofie Calle ao seguir um passante na rua e converter essa caminhada criando vídeos, fotografias, poesia na rua.

Serão esculturas sonoras na cidade conforme propõe Rosalind Krauss apontando a arte relacional na criação de espaços de poéticas? A proposição de que *toda obra de arte pode ser definida como objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatário* e está implicada nessa atmosfera criada pela carroça e pela bicicleta sonora encontrada na deriva pela cidade. (BOURRIAUD, 2009)

Nesse contexto Bourriaud, referindo-se à Rosalind Krauss sobre escultura expandida no campo ampliado, levanta uma questão sobre os acontecimentos nas ruas da cidade, e que aqui não se trata mais de ampliar os limites da arte, mas sim capturar *ready-made, esculturas sonoras*, relações criativas nas derivas pelas ruas e viver na cidade um campo expandido de acontecimentos e potências criativas.

Testar a capacidade de resistência dentro do campo social global, a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais e coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras. (BOURRIAUD, 2009 p.44).

OPACIDADES, um jogo de esconde-esconde na cidade.

A ideia do caminhar ser como um jogo em busca de situações lúdicas já existentes pela cidade, uma busca da cidade nômade escondida dentro da cidade sedentária ou, como explica Deleuze e Guatarri, um jogo de esconde-esconde em que os jogadores caminhantes buscariam o próprio princípio do jogo que coexiste num espaço indeterminado da cidade, seria o mote desta pesquisa. Milton Santos chamou esse espaço de espaços opacos. Considerados espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos considerados como espaços fechados de exatidão, racionalizados e racionalizadores. A distinção de espaços luminosos e espaços opacos de Santos, Deleuze e Guatarri chamaram de espaços estriados e espaços lisos. (CARERI, 2015, p.13).

Os personagens dos objetos sonoros, Lucena e Berbela seriam criadores dos espaços menos estriados e racionalizadores, e também de opacidades capazes de construir espaços abertos, opacos e lisos, numa função poética de ampliação da observação, de relação e de criação de novos campos com público, de realizar aproximações de pessoas, produzir encontros e acontecimentos estéticos como um jogo lúdico na cidade.

Nesse sentido a deriva pretende encontrar com o sonoro/musical desses veículos moveis e escutá-los, como num jogo de esconde-esconde onde a regra é capturar poéticas, rastros musicais ao meio do caos da paisagem sonora urbana, registrar formas inusitadas no caos da metrópole, ressaltar e reconhecer os gestos e narrativas humanas dos transeuntes. Uma deriva que resalta e cria **opacidades** dentro da cidade luminosa e estriada com suas inúmeras regras, poderes e exclusões sociais.

A carroça de Lucena e a bicicleta de Berbela, itinerantes, num certo nomadismo, forma como um jogo de esconde-esconde deslizando pelos espaços lisos e opacos da cidade, tornando-a menos estratificada.

O espaço nômade é um espaço vazio, desabitado, é o próprio percurso que define o espaço formado durante o trajeto, como um rastro móvel. Não há a relevância dos pontos de partida, nem os de chegada, o deslocamento é o lugar. “*Assim como o percurso sedentário oferece uma estrutura e dá a vida à cidade, o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade.*” (CARERI, 2015, p.42).

Os elementos sonoros encontrados nas derivas criam espaços nômades na cidade e permitem coexistirem com os automatismos velozes da metrópole, compondo o que Massimo Canevacci em 2004 apresenta como *cidade polifônica*. Ele realiza um ensaio sobre suas observações pessoais da cidade de São Paulo possibilitando novas formas de interpretação das sociedades complexas. Não pretendo me estender nesse estudo, mas focar no que ele denomina a cidade como “cidade patchwork” e apresenta uma metodologia de “dar voz a muitas vozes”

experimentando um enfoque polifônico á cidade multifocal. E, para capturar a realidade local utiliza-se da deriva, que ele caracteriza como “*um abandono ao fluir das emoções*” e defende o apuro no olhar e **na escuta** (grifo próprio) para interpretação dos signos. (MAZZILLI, 2015, p.98).

ESTÉTICA DO PRECÁRIO

Outra questão importante nessa pesquisa é a reflexão sobre o paradoxo da precariedade. Por um lado Berbela e Lucena vivem em situações de rua ou morando na favela com alta vulnerabilidade social, são anônimos, comuns, inseridos na sociedade, em suas particularidades e simplicidade, com seus objetos sonoros, criam eventos sonoros, alterando a paisagem sonora e visual na cidade. Ambos não têm uma formação nas artes, tampouco uma iniciação na educação que prescreve, codifica a arte e a cultura como relevantes.

Nesse contexto, cabe destacar o interesse de Dubuffet, um artista em Paris que realiza viagens e pretende nelas encontrar o que ele chama do homem comum, coisas do povo, as originalidades no precário, artista do lado de fora, outsiders. Ele faz uma “*deriva*” como “*curador*” e busca em suas viagens encontrar pessoas com forte expressividade, mas sem uma formação estética convencional, uma busca de pessoas comuns, artistas fora do circuito das artes. Visita hospitais psiquiátricos, periferias, cria coleções e organiza todo esse material. Nega o domínio do percurso da técnica, do artista que cumpre com as etapas formais para ser reconhecido, e ser encaixado no circuito das modalidades artísticas. Tenta nesses artistas e suas obras, desconstruir com o mito de ser artista, com isto faz uma crítica a ideia de arte genial com qualidade técnica, do artista como um sacerdote. Cria a noção de Arte Bruta que designa produções de arte não convencionais, faz críticas à educação formal engessada pelo sistema, numa *cultura asfixiante*. Fez um texto manifesto consagrado e publicado em 1968. (DUBUFFET, 1998)

No Brasil destaca-se essa influência a atuação da médica Dra. Nise da Silveira com forte dissidente desse pensamento na obra do Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico, artista reconhecido depois da sua morte. O domínio do olhar naquilo

que se impõe como o precário como arte, os objetos não uteis, mas com uma qualidade estética.

Em se tratando de objetos sonoros, existe a escuta do **sonoro** da carroça e da bicicleta na rua. No contexto da escuta da paisagem sonora⁵, o som na cidade é um ruído. Cabe uma breve analogia metafórica sobre a *precariedade* e o *ruído*. O ruído é um elemento sonoro que interfere na ordem harmônica, como algo a ser evitado. O ruído é um conceito trazido pela música contemporânea, mas se expande na ideia de tudo aquilo que ainda não está inserido e que provoca reações de estranhamento, que pode ser desagregador do ambiente e ameaçar a sociedade. O ruído como metáfora do que não deve ser visto, nem escutado. Na música contemporânea foi colocado em destaque desde Russolo, pintor e compositor, construiu o primeiro instrumento de ruído das máquinas e publicou um tratado sobre o ruído em 1913. Na vanguarda norte-americana da música de John Cage o ruído pode ser um acaso, um descontrole, um improviso.

Em princípio, sabemos que o ruído e o lixo são colocados à margem, como algo que a sociedade não quer escutar nem ver, algo que atrapalha o bem-estar, elementos de rejeição e de “poluição sonora e visual” que deve ser eliminado, jogado fora, um lixo! O precário como um ruído social, naquele em que há uma relação de aceitação ou de rejeição das pessoas que escutam o ruído. O ruído como metáfora de precariedade. Cabe aqui apresentar algumas questões complexas que se pretende aprofundar durante a pesquisa. Qual a ética e a estética dos ruídos emitidos pelos nossos protagonistas e seus objetos sonoros? Será ele algo incômodo, marginalizado, periférico, rejeitado ou provoca musicalidades e estão no centro da discussão? O ruído e o precário aqui estão em movimento, dinâmico, num transito

⁵Paisagem Sonora – é o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construção abstrata, como composições musicais e montagens de fitas, em particular considerada como um ambiente (SCHAFER, 1997, p. 366).

entre o centro e a periferia da cidade, abrindo a discussão sobre o que é de fato a precariedade na sociedade.

Bourriaud em *Radicantes* traz à discussão o tema da precariedade estética e as formas errantes na sociedade desde o início do século XXI com a generalização dos descartáveis, o grito de alerta, muitas vezes clichês, dos ecologistas. Coloca a questão da precariedade e da brevidade da vida dos objetos, o precário é efêmero.

O termo “precário” qualificava um direito de uso revogável a qualquer momento (...) matéria frágil, curtas durações, matizes incertas (...) e sobrepuja o longo prazo e o direito de acesso à propriedade, à estabilidade das coisas, dos signos e dos estados se torna exceção. Bem-vindos ao mundo dos descartáveis: um mundo de destinos customizados (...) um consumismo globalizado representado pelo shopping centers que representam a face gloriosa e as favelas ou os mercados de pulgas, o avesso miserável, em um universo que prevalece uma competição generalizada entre empregados descartáveis, consumidores e consumidos. (BOURRIAUD, 2011, p. 81).

Estamos numa sociedade conduzida por uma precariedade generalizada. Um mundo pós-moderno onde os princípios se mesclam e se multiplicam com incessantes multiplicações. Em suma, a precariedade hoje impregna a totalidade da estética contemporânea.

Aqui com nossos objetos sonoros há um paradoxo, pois é no precário das ruas e das favelas que se encontra uma estética fora dos sistemas de consumo e comercialização, pertencentes e engajados na criação de uma nova escuta e olhar, uma difusão cultural que define outro território numa situação inédita. Rompe com o lugar-comum dos automatismos do ritmo metropolitano, acorda um tempo de intensidades e memórias afetivas estimuladas pelo repertório musical que atravessa as ruas. Propõe uma escuta na rua singular e cria subjetividades no público. Uma estética do esvaziamento das crenças e valores de que uma obra deve estar nas galerias e museus e sendo realizadas por artistas consagrados.

Pois o que hoje se vê, quando se observa a produção artística, é que novos tipos de contratos parecem estar se constituindo entre cultura e precariedade, entre duração física da obra de arte e sua duração como informação, alterando a base de certezas sobre as quais se apoiavam até então o pensamento crítico (...) ter encontrado novos meios de resistir a esse novo ambiente instável como também de extrair dele uma nova força,

e que uma nova cultura (...) que tem a precariedade como pano de fundo. (...) neste início de sec. XXI, se desenvolva a partir dessa falência da duração, no próprio cerne do turbilhão consumista e da precariedade cultural, vindo se opor á fragilidade dos territórios humanos sob efeito do maquinário econômico globalizado. (BOURRIAUD, 2011, p. 84).

Não pretendo me deter, mas citar brevemente alguns artistas que se utilizaram da estética do precário, com o uso de materiais e objetos achados, como Kurt Schwitters em suas colagens criando relevos no espaço. Rauschenberg (figura 4) com uma perspectiva Duchampiana com dejetos industrializados acumulados, pelos artistas italianos da Arte Povera e as composições do movimento Fluxus na valorização do cotidiano numa poética do quase nada.



Figura 4: Robert Rauschenberg – Riding Bikes, 1998 – Berlim – Alemanha – Fotografia Hans Bug

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que defendo nesta pesquisa é que os objetos sonoros de Berbela e Lucena ao produzirem eventos sonoros, conduzidos pelo simples desejo de emitir e produzir imagens, sons e músicas alteram o olhar e a escuta dos passantes e modificam os espaços da cidade. As derivas como instrumentos de investigação podem permitir ao pesquisador encontrar espaços de opacidades na cidade e acredita-se que através de registros é possível potencializar tais ações, com o objetivo de devolver e amplificar os sons das ruas e suas significações.

O que se propõe é criar nas pequenas ações e nas adversidades caóticas da vida urbana, novas maneiras, mais nômades e fluentes de circulação pela cidade, sem pontos fixos e sentidos de propriedade, com mais liberdade e experimentações aos percursos menos determinados, abrindo frestas de subjetividades e singularidades, ampliando as referências culturais naqueles que transitam. Essas pequenas ações do cotidiano de Berbela e Lucena permitem revisitar a cidade e mesmo nas suas adversidades e vulnerabilidades sociais transmitem suas poéticas no cotidiano, ativando a cidade e sendo protagonistas na cena criativa fora do circuito das artes e das galerias. Uma política de pessoas comuns, engajadas numa vida menos capitalista e consumista, com menos sentidos de propriedade e de mais sentidos inventivos na vida. Essa é a relevância da pesquisa, através dos registros e suas formas de exibição e invenção de proposições artísticas a serem desenvolvidas no decorrer da pesquisa, tornar publico e dar voz aos anônimos artistas encontrados nas derivas pela cidade de São Paulo.

Trazer a estética do precário e questionar a sociedade líquida (Zygmunt Bauman, 1925- 2017) do consumo, sendo ela sim precária de conteúdos e produções de subjetividade e desejos.

A pesquisa está em andamento, já foram iniciados os primeiros registros em vídeo e o cronograma com as atividades teóricas estão sendo realizados, com o levantamento dos principais autores e referenciais, os conceitos centrais que nortearão a pesquisa e a contextualização histórica no campo da arte contemporânea.

Neste sentido, eu pretendo aprofundar nos registros em campo em vídeo na cidade e no exercício das derivas juntos com os protagonistas (Berbela e Lucena) acompanhá-los, realizar filmagens, conversas, escutas das narrativas, contemplando as aproximações e abordagens possíveis dentro da linguagem do vídeo, procurando manter a natureza da deriva no trabalho. O roteiro será feito durante a deriva e na edição dos vídeos serão melhores elaboradas. Os processos e procedimentos artísticos serão aprofundados no decorrer da pesquisa de campo.

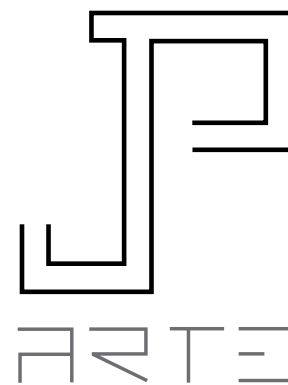
REFERENCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes, O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora GG, 2015.
- DUBUFFET, Jean. *L'Homme du Commun à L'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973.
- DELEUZE E GUATARRI, *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol1. São Paulo: Editora 34, 2009
- MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar. *Projeto e Linguagem. Design, Arte, Arquitetura e cidade*. Defesa em 2015. 270 f. Livre Docência Departamento de Projeto em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.
- OITICICA, HELIO. *Museu É o Mundo*. Catálogo do Instituto Itaú Cultural. São Paulo: 2010
- PAZ, Otavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- SANTOS, MILTON. *Metamorfose do espaço habitado, fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHAFER, Muray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- TEORIA DA DERIVA E O URBANISMO SITUACIONISTA. *Portfólio*. Disponível em: <http://reverbe.net/cidades/portfolio/teoria-da-deriva-e-o-urbanismo-situacionista/>. Acesso em: 06 jun. de 2017.

CURRÍCULO RESUMIDO

Mirian Steinberg

Pesquisadora pela CAPES. Mestranda no Instituto de Artes da UNESP em 2017 na Linha de Pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos. Especialista em Historia das Artes. Licenciatura em Musica e Formação em Musicoterapia. Artista Educadora no PIÁ – Programa de Infância e Artes da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo em 2016. Produção artística de vídeos e áudios, instalação sonora, performance vocal coletiva na Mobile Radio na 30ª Bienal de SP. Exerceu atividade Docente do Curso de Graduação da Faculdade Paulista de Artes de 99 a 2013.



MESA 19
CAMPO ARTÍSTICO / CAMPO POLÍTICO

Rogério Rauber
UNESP

INTERAÇÕES ARTÍSTICAS NO
CAMPO (RE)EXPANDIDO

Marina A. Miorim
UNICAMP

POLÍTICA CULTURAL E
MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA:
AS EXPOSIÇÕES DE ARTE NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO

Levi Fernando Lopes Vieira Pinto
UNESP

O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO
LIBERTÁRIA: AS PRÁTICAS MUSICAIS
NAS ESCOLAS MODERNAS DE
SÃO PAULO

Matheus Cosmo
USP

ARTE EM CAMPO EXPANDIDO? NÃO,
OBRIGADO. PRÓXIMO!

Graziela Naclério Forte
UNESP

POR UMA ARTE LIVRE E REALISTA:
O MANIFESTO DOS ARTISTAS
MODERNOS INDEPENDENTES

INTERAÇÕES ARTÍSTICAS NO CAMPO (RE)EXPANDIDO

Rogério Rauber
GIIP/UNESP – rauber1960@gmail.com

RESUMO

Reflexões processuais e pesquisas teóricas sobre o chamado *campo expandido* me levaram à hipótese de que este seria, na contemporaneidade, *reexpandido*. Este artigo também comenta aspectos das interações artísticas, tanto aquelas do próprio ato criativo, quanto das demais tessituras que caracterizam a complexidade do sistema de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Campo expandido. Interações artísticas. Sistema de arte.

RESUMEN

Las reflexiones procesales y las investigaciones teóricas sobre el llamado campo expandido me llevaron a la hipótesis de que éste sería, en la contemporaneidad, reexpandido. Este artículo también comenta aspectos de las interacciones artísticas, tanto aquellas del propio acto creativo, como de las demás tesis que caracterizan la complejidad del sistema de arte.

PALABRAS CLAVE

Campo expandido. Interacciones artísticas. Sistema de arte.

Este artigo retoma reflexões processuais da minha dissertação de mestrado, onde descrevi as experiências da série *O Bagaço da Pintura*, que procuram responder ao problema da *morte da arte* e investigam a linguagem pictórica no chamado *campo expandido*. Esta pesquisa, inicialmente desenvolvida em grupos de estudo, ao ser aprofundada no ambiente acadêmico fez emergir uma nova vertente poética: a série *Pictocartografias*, também descrita e analisada em minha dissertação.



À esquerda: Pintura 1 e Pintura 2 (da série *O Bagaço da Pintura*); acrílica sobre madeira reciclada e fios de crochê; Biblioteca Nadir Kfhoury (PUC-SP), 2011; foto: Edson Reis. À direita: *PictoCartografia 3* (registro da experiência em 30/8/2013); acrílica sobre materiais diversos, projeção de vídeos e paisagem sonora; Instituto de Artes da UNESP, junho a setembro de 2013; foto: Rogério Rauber.

1. Campo expandido ou reexpandido?

Entre os questionamentos de minha pesquisa de mestrado, está aquele que partiu da conhecida enunciação sobre o *campo expandido*, onde Rosalind Krauss aborda novas práticas escultóricas dos anos 1970. Segundo a autora, seriam “tentativas, bastante heterogêneas” que não poderiam “reivindicar o direito de explicar a categoria escultura, isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.” (KRAUSS, 1984, p. 129) A autora descreve como a escultura transbordou seu campo tradicional, antes restrito à condição de monumento, para aquilo que ela conceitua como *campo expandido*¹. A grande repercussão do seu artigo fez este conceito ser aplicado não só à escultura, mas também a outros tipos de atividade artística contemporânea, incluindo a pintura.

Considerando a história da arte e recentes descobertas arqueológicas, penso que o chamado *campo expandido* seria mais coerentemente nomeado, quando referindo-se à pintura contemporânea, como reexpandido. Pois a pintura já nasceu expandida: em objetos utilitários, decorativos ou ritualísticos, em adereços, na pintura corporal e nas paredes das cavernas, onde preencheu superfícies, porém muito irregulares.

Pesquisas arqueológicas contemporâneas indicam que as pinturas parietais eram executadas durante rituais místicos, provavelmente incluindo o uso de substâncias enteógenas². Através da *pareidolia*³, os artistas da pré-história *tomavam partido*⁴ dos

¹ O texto de Rosalind Krauss, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, teve sua primeira tradução em português publicada no número 1 da Revista Gávea, em 1984, com o título “A escultura no campo ampliado”. Optei por usar aqui o termo *expandido* por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

² *Enteógenas* são substâncias psicoativas usadas por humanos e vários animais, que induzem estados mentais de espiritualidade.

³ A *pareidolia* é a visualização de figuras em manchas de cores ou agrupamento de formas, como ver animais ou rostos em nuvens ou rochas. Isso também pode explicar fenômenos supostamente paranormais. A *pareidolia* é um tipo de *apofenia* relativa à visão e audição. *Apofenia* é a “tendência a interpretar eventos aleatórios como intencionais ou providos de sentido” e “poderia também ser explicada pela hiperativação do hemisfério cerebral direito com consequente mobilização de material semântico distante do estímulo atual, causando uma ‘ilusão’ de vinculação entre estímulos mutuamente não relacionados.” (TONELLI, 2009)

relevos, das cores e texturas pré-existentes. Intensificavam traços, cores e claro-escuro das visões de animais e demais formas que ali “apareciam”. Daí o contundente figurativismo que surpreendeu artistas como Picasso e que fez com que o descobridor da Caverna de Altamira, Marcelino Sanz de Sautuola, fosse acusado de fraude, só sendo absolvido muitos anos após a sua morte. Werner Herzog, no recente documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*⁵, nos mostra como as superfícies irregulares, iluminadas pela luz das tochas bruxuleantes, tornavam as pinturas parietais um proto-cinema. É o que também esclarece Arlindo Machado:

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de "cinema" e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para a frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. "O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que 'cortavam' para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema underground." (Wachtel1993, p. 140). (MACHADO, 2013: 16)

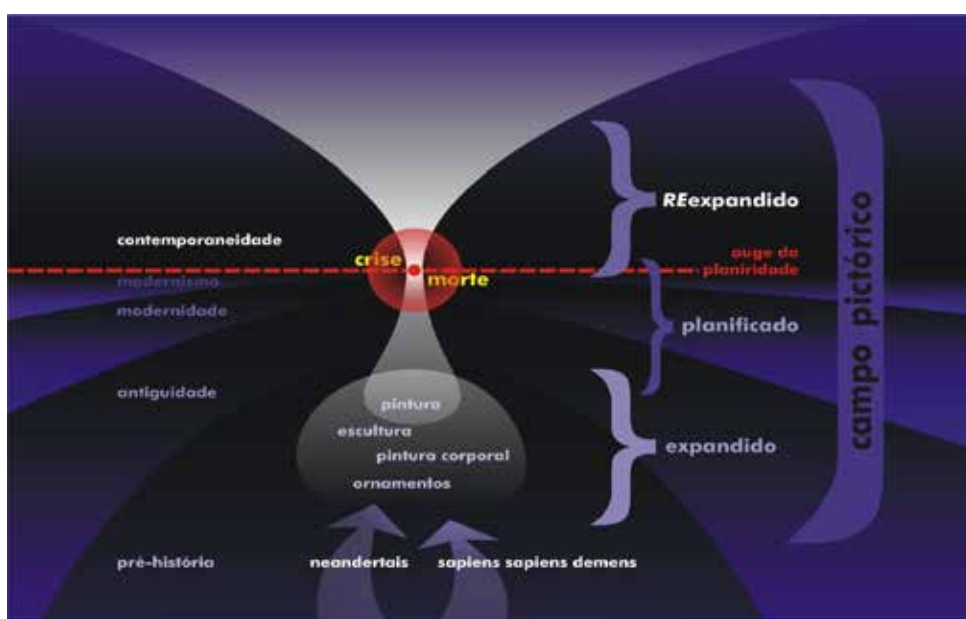
Ao assistir o documentário de Herzog, vislumbrei um índice de expansão: os antigos visitantes da Caverna de Chauvet⁶ e de outros sítios passaram dezenas de milhares

⁴ Expressão usual na atividade artística, designando o ato de usar uma condição preexistente como mote para a criação.

⁵ O título original é *Cave of Forgotten Dreams* (Canadá/EUA/França/Alemanha/Reino Unido, 2010).

⁶ A Caverna de Chauvet (*Chauvet-Pont-d'Arc*) fica no sul da França. Além de fósseis de vários animais, alguns já extintos, é rica em pinturas parietais, a maior parte feita há 30 e 32 mil anos. Descoberta em 18/12/1994 por Jean-Marie Chauvet, Christian Hillaire e Eliette Brunel-Deschamps está, com Lascaux e Altamira, entre os sítios arqueológicos mais importantes do planeta.

de anos “nos inventando”, isto é, desenvolvendo a pintura e o desenho como um sistema de representação e apresentação que demandaria ampliações da nossa capacidade cognitiva. Na mesma direção, considero que a progressiva planificação da pintura, assim como aconteceu com o desenho e com a escrita, foi fundadora de novas compreensões de mundo. Neste diagrama procurei esboçar graficamente o desenvolvimento da linguagem pictórica através da história, com suas dinâmicas de expansão, planificação e reexpansão:



A reexpansão do campo pictórico. Desenho vetorial, 2015.

A pintura, como apontam estudos recentes, foi aprendida pelos *homo sapiens sapiens demens*⁷ com os neandertais, os pioneiros nesta atividade. Em 2010, o arqueólogo João Zilhão (2010), encontrou evidências de que os neandertais pintavam o corpo e usavam bijuterias há 50 mil anos. Ou seja, 10 mil anos antes do primeiro contato com os *sapiens sapiens demens*. Provavelmente foi com eles que aprendemos a pintar. Em sua natureza primordial, expandida, a pintura foi aplicada

⁷ Edgar Morin considera equivocada nossa autodenominação como *homo sapiens sapiens*, pois ela enfatiza nossa racionalidade, ao passo que somos também irracionais. Ao acrescentar um *demens*, assumimos nossa loucura e duplicidade no pensamento.

em diversos suportes. No desenrolar da história, restringiu sua *sítio-especificidade*⁸ aos afrescos e ganhou portabilidade com os painéis de madeira, tendo na tela, a partir da modernidade, o seu suporte mais consagrado. Durante o modernismo, a planaridade da pintura atinge o seu auge, proclamado por Clement Greenberg no seminal artigo *A Pintura Modernista*:

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada. (GREENBERG, 1997, p. 103)

Graças à clareza e contundência de seus escritos, Greenberg assumiu protagonismo num capítulo de inflexão da história da arte. Foi naquela época em que os EUA, então potência financeira, industrial e bélica, tomaram decisivas resoluções de Estado a fim de se imporem como potência cultural. Os textos de Greenberg, bem como os dos seus alunos chamados jocosamente de *greenbergers* (Rosalind Krauss entre eles) e até os dos seus contestadores como Harold Rosenberg e Leo Steinberg cumprem um papel estratégico: dão importante contribuição para que os EUA se tornem centro de referência artística, condição essencial para a consolidação de sua posição geopolítica. Por outro lado, penso que algumas características da atuação de Greenberg são o ocaso de algo já comprovadamente inócuo em arte: o dogmatismo, tal como exercido pelos *kunstrichters*. O *Kunstrichter* (“juiz da arte”, em

⁸ O termo majoritariamente usado no Brasil ainda é *site specific*. Porém, como tantos outros que foram aportuguesados com o decorrer do tempo e sua consequente assimilação pela nossa cultura, considero oportuno usar este termo em português, alinhado com autores como Nelson Brissac Peixoto (em livros e artigos), Ana Maria Albani de Carvalho (em tese de doutoramento) e Jorge Menna Barreto (em dissertação de mestrado). A Enciclopédia Itaucultural, coloca, no início do verbete *site specific*, a observação: “outros nomes: ‘Sítio Específico’” (ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL, 2015). Minha concordância com o uso em português se faz em referência ao próprio conceito, que indica a especificidade de cada lugar, em oposição à ideia modernista de espaço genérico. Penso ser coerente que o uso deste conceito se faça também num reconhecimento às especificidades (língua) da cultura local, e não numa língua supostamente genérica. Supostamente genérica: os linguistas e sociólogos nos alertam para o equívoco desta abordagem, pois cada língua é uma forma de pensar, um patrimônio a ser preservado.

alemão) zelava pelo cumprimento das “regras da arte”, publicadas em tratados ou atreladas a modelos exemplares como os da estatuária grega. Tal dogmatismo também se observa nos manifestos de movimentos artísticos do início do século XX como, por exemplo, o futurismo, o surrealismo ou, tardiamente, a exposição-manifesto⁹ em Porto Alegre, 1976. Considero Greenberg equivocado não apenas por conta do seu dogmatismo, mas também por uma característica inerente à pseudociência: criar subterfúgios para evitar a verificação de seus pressupostos. No caso de Greenberg, como tal verificação era impossível de ser evitada, sua teoria sobre a necessidade planar da pintura logo se demonstrou falha, ao se amparar apenas em fatos que, supostamente, a comprovariam, e ao renegar todas as evidências em contrário. De outro ponto de vista, a clareza e a contundência de Greenberg viabilizaram posicionamentos¹⁰ contra ou a favor de suas teses e contribuíram para o deslocamento do eixo cultural de Paris para Nova Iorque. No diagrama sobre a reexpansão do campo pictórico, a linha tracejada indica o ponto máximo daquela planaridade elevada por Greenberg à condição de objetivo a ser alcançado pelos pintores modernistas. A partir daí acontecem os trabalhos artísticos que provocam a enunciação do *campo expandido* por Rosalind Krauss. No texto “A escultura no campo ampliado” também podemos encontrar muitas referências à ideia de interdisciplinaridade, uma característica forte da arte contemporânea, em contraposição à especialização da época modernista. Ao corroborar a ideia de que a natureza da arte contemporânea é intrinsecamente interdisciplinar, muito mais do

⁹ Evento que marcou um deslocamento no eixo de referências para os jovens artistas gaúchos. Muitos passaram a desenvolver seus trabalhos numa complexidade maior, libertos das amarras simplórias do regionalismo ou da agenda nacionalista propagada no início do modernismo brasileiro. Segundo o site oficial do Museu, “em 9 de dezembro de 1976, o MARGS cedeu espaço para uma Exposição-Manifesto que reuniu Carlos Asp, Romanita Martins, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, Mara Alvarez Pasquetti, Clóvis D'Ariano, Jesus Escobar e Carlos Pasquetti. Ali se discutiu a relação entre produção e mercado, arte e nacionalismo, arte crítica e a prática social do artista.” (MARGS, 1985)

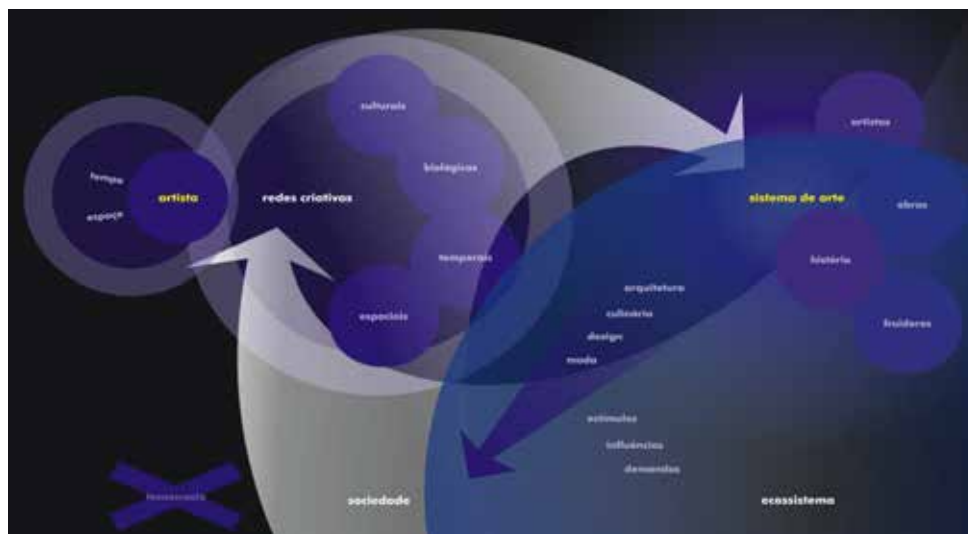
¹⁰ Muitos comentaristas se referem à obscuridade verificada, por exemplo, em textos de Hegel, como uma estratégia criada a fim de se proteger de perseguições ou até mesmo de repressões violentas que poderiam vir em decorrência de posicionamentos mais claros. Penso ser esta uma “faca de dois legumes”: como estratégia, a curto prazo, pode proporcionar segurança, mas pode gerar pouca ou até nenhuma contribuição verdadeira ao conhecimento.

que aquela comumente verificada em outras atividades humanas¹¹, penso que a arte contemporânea contribui para emergir uma subjetividade coerente com os novos desafios colocados para a humanidade. Entre eles, a atual ascensão do fascismo, que ameaça a continuidade da democracia, da justiça social, do equilíbrio ecológico e, por consequência, a própria sobrevivência da nossa espécie.

2. A complexidade das interações artísticas

As reflexões de minha dissertação se debruçaram sobre a complexidade da criação artística. Tanto do próprio ato criador, quanto da relação entre artista, obras, outros artistas, história da arte e fruidores. Tais relações formam o sistema de arte, o qual, por sua vez, é composto por múltiplas redes, com diferentes níveis e intensidades de conexão. O senso comum supõe uma linearidade nesta relação. Mas penso que ela aconteça multidirecionalmente e sob contínua *retroalimentação*:

¹¹ “Interdisciplinar como nenhuma outra atividade humana”: no debate realizado em 16/10/2010 no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, o crítico de arte Fernando Cocchiara responde às pretensões do crítico de cinema José Carlos Avellar que reivindica a possibilidade de um crítico de cinema escrever textos sobre artes visuais, alegando que inexistente “manifestação artística no século XX que não tenha sido permeada pelo cinema”, ao que Cocchiara responde: “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 que 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)



Relação entre redes criativas, sistema de arte e sociedade. Desenho vetorial, 2015.

Ao fazer este diagrama, procurei refletir sobre como o artista contribui para a tessitura das redes criativas, fundamentais para a sobrevivência do *homo sapiens sapiens demens*. Penso que nestas redes se constroem alternativas e oposições à tecnocracia, este sistema econômico e político ditatorial, homogeneizante e castrador do ser. No diagrama também posicionei a condição do artista, a produzir em redes espaciais, temporais, biológicas e culturais, conectado ao sistema de arte tanto quanto ao ecossistema, imerso nos estímulos, influências e demandas do abundante e inesgotável manancial de onde recebe induções poéticas, repertório, materiais e procedimentos. Seu trabalho será devolvido ao sistema e incorporado, rejeitado ou ignorado. Caso seja incorporado, provocará transformações nas redes do sistema e influenciará outros artistas. Por sua vez, isto repercutirá em atividades direta ou indiretamente ligadas à arte, tais como *design*, arquitetura, moda, comunicação social, culinária e mesmo na sociedade como um todo.

Os experimentos relatados em minha dissertação se fizeram consonantes ao meu indagar sobre concepções que atingiram seu ápice durante o período do Romantismo, tais como originalidade, genialidade, individualismo e inspiração, mas que ganharam, no século XX, uma perspectiva mais complexa e humanizadora. A partir das narrativas consolidadas por historiadores como Ernst Gombrich (1909-2001) e Giulio Carlo Argan (1909-1992), que destacam o caráter social da criação artística, a arte começa a ser reconhecida como uma construção incessante e

coletiva. No sistema de arte há o mesmo processo de conscientização de suas conexões internas que ocorreu nos demais ramos do conhecimento a partir das concepções de rede (teoria geral de sistemas) e das novas ciências, como a memética. Mas vale lembrar que em cada um dos três grandes campos do conhecimento humano, arte, filosofia e ciência, a construção cognitiva se faz com algumas especificidades. Por exemplo: não se faz ciência sem superação. A física de Einstein superou a de Newton, que superou a de Aristóteles. Mas em arte não se pode dizer que os enunciados de ontem são superados pelos de hoje. Como afirmou Picasso:

“A arte não tem um passado e tampouco um futuro; a arte que não tem poder para se afirmar no presente nunca se tornará ela mesma. A arte grega e a egípcia não pertencem ao passado; elas estão mais vivas hoje do que estiveram ontem.” (Picasso apud RICE, 1955, p.156)

Este posicionamento se torna contundente quando lembramos que, aclamado em sua própria época como “o maior gênio do século XX”, Picasso produzia a partir de interações com outros artistas, com a própria história da arte ou a partir da herança cultural dos chamados “povos primitivos”, cujo exemplo mais notório, no seu caso, são as influências (em alguns casos, um plágio) da arte africana. Há evidências em sua obra, em documentos de processo criativo e em relatos dos seus colegas do quanto ele se apropriava, explícita ou implicitamente, das criações de muitos dos seus contemporâneos.

A física de Einstein superou a de Newton, que superou a de Aristóteles... Mas Cildo Meireles não superou Beuys, que não superou Duchamp, que não superou Manet, que não superou Coubert, que não superou Rembrandt, que não superou Leonardo, que não superou Giotto... A metáfora anterior para a história da arte era a de uma corrida de bastão: um “gênio” passando o bastão a outro “gênio”. Uma ideia positivista que atingiu seu auge durante o modernismo. A proposta de superação do legado histórico atinge seu exemplo máximo nas bravatas futuristas:

“Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente. (...).! (Manifesto Futurista in BERNARDINI, 1980, p. 34).

Era a obsessão por inovações na arte, que prosperou desde o século XIX até

meados do século XX. O crítico e poeta Ferreira Gullar, no livro “Argumentação contra a morte da arte”, aborda o afã do “novo pelo novo”:

O novo é, por definição, conjuntural, circunstancial e efêmero. Conjuntural e circunstancial porque uma coisa só é nova em determinado momento e em determinadas circunstâncias, uma vez que o que é velho num momento e em certo contexto pode ser novo ao se transferir para outro contexto (haja vista Macondo). Decorre daí que o novo é efêmero, mesmo porque seria uma contradição, em termos, imaginar-se um novo permanente. Logo, o novo é uma qualidade externa (não essencial) às coisas, e a busca do novo pelo novo, uma empresa fútil.” (GULLAR, 1999, p. 41)

Em alternativa à metáfora da “corrida de bastão”, o crítico e professor Paulo Sergio Duarte (2007) propõe a metáfora de “camadas geológicas”: cada período artístico se configuraria como uma camada que daria sustentação à outra.

Michael Baxandall (2006) usa a figura de um jogo de bilhar, onde um artista que se refere a um antecessor teria o mesmo efeito que uma bola colidindo com outra, e assim modificando não apenas a configuração da bola-alvo sobre a mesa, mas a sua própria e a das demais.

3. Reflexões em processo

O conhecimento humano, tanto na arte, como na ciência e na filosofia, é uma construção permanente, coletiva e retroalimentada. Ao estabelecer paralelos com os outros campos de conhecimento, a arte merece ser reconhecida como atividade humanista imprescindível: nem menos, nem mais importante do que a ciência e a filosofia, mas no mesmo patamar, pois são campos complementares e interdependentes. Em todos estes três campos, embora seja inegável a contribuição de pessoas com grandes méritos e altas capacidades, as fronteiras cognitivas são ampliadas coletiva e colaborativamente. Por outro lado, várias questões macro¹² ou microestruturais¹³ que afetam a classe artística seriam melhor abordadas quando

¹² Exemplo de questões macroestruturais: a crônica falta de verbas para o fomento às atividades artísticas, o excesso de burocratização nas instituições culturais e a especulação financeira no sistema de arte.

¹³ Exemplo de questões microestruturais: ilusões acerca de peculiaridades do processo criativo, conceitos equivocados e deficientes articulações da classe artística.

instrumentalizadas por uma maior consciência acerca das especificidades do nosso campo de conhecimento, bem como dos meandros do processo criativo. É extremamente importante que façamos contínuas avaliações sobre o quanto e em quais aspectos nossa poética é tributária do imenso manancial cultural disponível, estendendo estas avaliações para além do nosso próprio projeto artístico.

Na minha pesquisa de mestrado, procurei enfatizar as condições de processo versus produto acabado, o que penso ser o diferencial entre o pragmatismo tecnocrático, que privilegia o desenvolvimento de produtos através de investimentos supostamente eficientes de recursos naturais e humanos¹⁴, e a aventura artística, que demanda quantidades absurdas dos mesmos recursos sem garantias de resultados promissores. Neste que foi o maior mergulho introspectivo feito ao longo do meu percurso de 42 anos de atividade artística, o período de mestrado, comprovei que a arte é uma atividade autotélica: paradoxalmente à sua condição de campo de conhecimento, a arte não tem outra função a não ser sua própria fatura e fruição. Daí algo sempre escapar nas interpretações simplificadoras, que descuidam ou recalcam os aspectos complexos da arte. E aí também o desconforto, o assombro e a sedução deste trabalho na fronteira do desconhecido.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GREENBERG, Clement, *A pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 7ª ed.. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

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.

¹⁴ Supostamente eficientes, pois a tecnocracia contabiliza custos seletivamente, relegando os demais investimentos e prejuízos à sociedade como um todo.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6a. ed., 3a reimpressão. Campinas: Papyrus, 2011.

RAUBER, Rogério. *Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias*. São Paulo: 2015. 118 p. Dissertação (Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

Internet:

COCCHIARALE, Fernando. In: Encontros Contemporâneos da Arte - Crítica como Criação. Matizar Filmes. 2010. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=qSePpzx2kr0&list=PL8D62B41E27FE0723, enviado em 26 de out de 2010>. Acesso em 20 dez. 2013.

ENCICLOPEDIA.ITAUCULTURAL. *Site Specific*. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific, acesso em 12 maio 2015.

MARGS, Boletim Informativo do. *O papel das vanguardas no Rio Grande do Sul*. nº 26, out/dez, 1985. Disponível em: <www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_opapeldasvang.php>. Acesso em 2 maio 2015.

TONELLI, Hélio Anderson; Alvarez, Cristiano Estevez; Silva, André Astete da. *Esquizotipia, habilidades "Teoria da Mente" e vulnerabilidade à psicose: uma revisão sistemática*. Rev. psiquiatr. clín. vol.36 no.6. São Paulo 2009. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-60832009000600003&script=sci_arttext>. Acesso em 24 jan. 2015

ZILHÃO, João. *Entrevista à Scientific Americal Brasil.com*. Disponível em: <www2.uol.com.br/sciam/reportagens/o_homem_de_neandertal_pensava_como_nos_.html>. Acesso em 12 ago. 2014.

Outras:

DUARTE, Paulo Sergio. *Conceitos de História da Arte*: Curso de verão na Universidade Candido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro. Anotações feitas pelo autor deste artigo na aula de 18 jan. 2007.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações pictóricas no campo expandido. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Pesquisador do grupo de pesquisa GIIP.

POLÍTICA CULTURAL E MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA: AS EXPOSIÇÕES DE ARTE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Marina A. Miorim

Mestre em Educação - UNICAMP - marinaamiorim@gmail.com

Resumo

O presente artigo pretende provocar uma reflexão introdutória acerca das relações entre as políticas culturais contemporâneas e as exposições temporárias de arte que têm aportado no Brasil, desde meados da década de 1990. Através dos interesses econômicos que estão conectados a esse processo, diante da particularidade do capitalismo financeiro, busca-se apresentar um panorama das relações entre as exposições de arte e a economia globalizada, bem como problematizar a ação do Estado brasileiro nessa dinâmica. No momento, a intenção é mapear os movimentos em torno de algumas exposições, para então apreendermos sua eficácia, seja para a formação de público – sensibilização, fruição, humanização – seja para a acumulação de capital.

Palavras-chave

Política Cultural. Exposições de Arte. Capitalismo Financeiro.

Abstract

This article intend to provokes an introductory reflection about the relations between the current cultural policy and the temporary art exhibition, that has arrived in Brazil since the mid-1990s. Bypassing the economic aspects connected to this process, given the particularity financial capitalism, the article tries to present an overview of the globalized economy in dialogue with the art exhibition, as well to problematizes the action of the Brazilian State in this dynamic. At the time, the intention is to map the movements around some exhibitions, so that we can grasp their effectiveness, whether for the formation of public - awareness, fruition, humanization - or for the accumulation of capital.

Keywords

Cultural Policy. Art Exhibition. Financial Capitalism

O Brasil, assim como grande parte dos países ocidentais, viu, ao longo do século XX, o campo da cultura se fortalecer enquanto demanda democrática e buscou incrementar, do ponto de vista governamental, as possibilidades de produção e consumo aos bens culturais. O que tentamos compreender, nesse caso, é o perfil dessas ações políticas, bem como suas relações com outros espaços da vida social pois, como destaca o pesquisador José Carlos Durand, a “pluralidade de interesses ativos na área cultural” é enorme (DURAND, 2001, p.66). Isto posto, é preciso se despir de uma leitura ingênua de que a cultura, e especialmente as artes – no âmbito da produção e da fruição - seria um espaço de criatividade e liberdade desconectado em relação as outras esferas da vida.

Diante dessa perspectiva, o presente artigo pretende provocar algumas reflexões introdutórias acerca das relações entre as políticas culturais contemporâneas e a oferta crescente de exposições de arte temporárias que aportam no Brasil. Tal estudo implica em delinear, com mais precisão, as relações entre o poder público e os patrocinadores privados desses eventos artísticos para termos um panorama mais complexo das ações e interesses que podem estar conectados a elas, de modo que possamos problematizar os discursos de democratização da cultura, vigentes na contemporaneidade.

Qual o papel das artes visuais na sociedade contemporânea? Como as determinações econômicas se relacionam com a produção e a fruição artística? Como as políticas culturais são fomentadoras da experiência estética e quais setores da sociedade as impulsionam?

Essas são algumas das perguntas que mobilizam as reflexões iniciais acerca das exposições internacionais de arte que têm aportado no Brasil a partir da década de 1990 e que dinamizaram, assim como complexificaram, o circuito cultural brasileiro num espectro que vai do patrocínio artístico contemporâneo a um expressivo fenômeno de público, passando pelas ações governamentais e as intersecções com a economia globalizada.

Artes visuais e economia globalizada

Se é verdade que a produção e a circulação de objetos de arte sempre contou com o apoio de mecenas (FEIJÓ, 1983; SUANO, 1986; AMARAL, 2001), o que se vê no Brasil e no mundo, especialmente a partir da década de 1980, é um protagonismo sem precedentes da lógica mercantil nas artes, e uma evidente aceleração no tempo de criação e fruição que pode colocar em xeque o entendimento de que a arte serve ao enriquecimento da sensibilidade humana.

Diante dessa perspectiva que destaca a força do capital no espaço do fazer artístico, o pesquisador Luiz Marques aponta como algo bastante problemático a emergência da *pop art* nesse processo, nos anos de 1960. Para o autor, a partir desse *movimento/escola* “tudo se converte em performance” (MARQUES, 2001, p.59). É uma performance que passa a vicejar ganhos econômicos cada vez maiores, especialmente, para quem está envolvido com a organização de eventos ligados a essa *escola* e, posteriormente, a toda produção artística.

Em relação a isso talvez possamos avançar para um questionamento, qual seja, de como a economia capitalista globalizada, ao gerar uma aceleração da produção e, conseqüentemente, do consumo, tornou também a arte uma mercadoria, transformada em grandes espetáculos episódicos da vida. Assim, a *pop art*, ao estabelecer um diálogo com o público através de símbolos extraídos do imaginário que cerca a cultura de massa, teria sido mais facilmente cooptada pela lógica do capital e inserida na vida cotidiana. Na esteira desse fenômeno, outras escolas e movimentos artísticos teriam sido dragados para alimentar a dinâmica do capitalismo financeiro.

É importante esclarecer, contudo, que os objetos artísticos, em outros contextos históricos, já carregavam a condição de mercadorias. Inclusive sendo produzidas sob encomenda pelos grandes mecenas. Contudo, a particularidade contemporânea consiste em inserir a arte dentro de uma cadeia econômica-produtiva. Ou seja, o valor estético perde, cada vez mais, espaço para os valores econômicos. Nesse movimento, a pesquisadora Tatiana Sampaio Ferraz aponta que se formam “redes complexas de circulação de capital econômico em torno da produção artística” (FERRAZ, 2015, p.117). E os objetos artísticos, por carregarem uma especificidade em relação às outras mercadorias possuem, como destaca David Harvey, algo que é encantador ao capitalismo: a possibilidade de um rendimento monopólico, através do qual gera-se um fluxo ampliado de renda devido a um controle exclusivo que se tem de uma mercadoria que possui qualidades especiais.

Destarte, quando nos referimos à globalização, tomamos a compreensão de David Harvey que a define, não como uma unidade indiferenciada, “mas como composição geograficamente articulada de atividades e relações capitalistas globais” (HARVEY, D., 2005, p. 155). Portanto, nesse processo que compreende um desenvolvimento geográfico irregular a partir das necessidades do capital haverá, segundo o autor, a construção de uma governança urbana que dialoga com interesses especulativos e que não negligenciará, como possibilidade de rendimento, nenhuma esfera da vida social. Assim, o capital se internacionalizou, apoiado em uma diminuição dos custos em transporte e comunicação e “o espaço de competição mudou de forma e escala no decorrer do tempo” (HARVEY, D. 2005, p.148). Essa nova dinâmica econômica reverberou também no campo das artes, tanto na produção como nas formas de distribuição e consumo. Os interesses do

mercado, e o seu modo de atuação nesse setor, tornam-se, por isso, fenômenos a serem estudados e compreendidos em sua complexidade, diante da particularidade histórica do capitalismo financeiro.

Dessa maneira, pode-se estabelecer um paralelo da organização performática da arte contemporânea, a qual se referia Luiz Marques, com um modelo de difusão e curadoria emergente nos espaços de exposição das artes visuais que foi destaque no artigo do jornalista Phillippe P. Célérier.

No texto para o *Le Monde Diplomatique*, de fevereiro de 2007, o autor apresentou um quadro bastante instigante quanto ao perfil das exposições em importantes museus ao redor do mundo a partir dos anos 2000. Segundo Célérier, os museus teriam se convertido em espaços de geração de renda e não de fruição artística. Por essa razão eles estariam mais preocupados em criar dinâmicas de visitação rápida, com exposições temporárias de forte apelo publicitário em torno de obras consagradas que passaram a viajar para várias partes do mundo.

Esses intercâmbios artísticos envolvem, sem dúvida, um conjunto de agentes e interesses bastante volumosos. São produtores, curadores, patrocinadores privados, instituições públicas, companhias de seguro e de transporte para o deslocamento de obras de alto valor artístico e comercial.

De acordo com a análise do jornalista, os museus cedentes das obras puderam ver seus recursos aumentarem com esses “empréstimos”, bem como os que recebem as exposições garantiram um incremento dos seus cofres pela ampliação da visitação. O mercado brasileiro de arte não ficou fora desse movimento, e o objetivo deste artigo é discutir algumas de suas particularidades.

As exposições temporárias de arte no Brasil

No caso brasileiro, observa-se a frequência de um número cada vez mais expressivo de pessoas nas exposições temporárias de arte, o que sugere, inicialmente, um interesse maior pela arte consagrada, não obstante, quando investigamos o teor dessa experiência cultural a partir das relações estabelecidas em outras esferas sociais - econômicas e políticas - que envolvem esses eventos e intercâmbios artísticos, outros aspectos menos aparentes desse fenômeno começam a se revelar e exigir mediações cada vez mais complexas. De início é preciso se perguntar como, e por que, o país alcançou uma posição de destaque no

ranking internacional de público, como destaca o *The Art Newspaper* - imprensa especializada no cenário das artes ao redor do mundo. Divulgada no site do governo federal, o país aparece na lista com três exposições entre as 20 mais visitadas do mundo em 2015. São elas: *Picasso e a Modernidade Espanhola*, em décimo lugar, com 620.719 visitantes, no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro; na décima segunda posição, também no CCBB-RJ, *Kandinsky: tudo começa num ponto*; e o décimo quinto lugar foi para *Salvador Dalí*, com 530 mil visitantes, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo¹.

A partir de um breve levantamento de informações a respeito das exposições destacadas acima, pudemos identificar uma lista de patrocinadores, copatrocinadores e apoiadores para a concretização desses eventos no Brasil, que ocorrem através de uma política cultural normatizada, majoritariamente, pela Lei Rouanet. A tabela abaixo indica esses agentes envolvidos nas exposições:

Exposição	Local	Patrocínio	Copatrocinio	Apoio	Lei Rouanet
Picasso e a Modernidade Espanhola	CCBB-RJ	Banco do Brasil Seguros; Mapfre Seguros;		Globo	Sim
Kandinsky: tudo começa num ponto	CCBB-RJ	Banco do Brasil			Sim
Salvador Dalí	Instituto Tomie Ohtake-SP	Arteris; IRBBrasilRE; Vivo	Atento; Prosegur; Banco do Brasil	Azul; Banco do Brasil Seguros; Correios Mapfre Seguros; Ourocap	Sim

Exposições no Brasil que entraram para o ranking internacional de visitação (ano de 2015) e suas conexões com a iniciativa privada e com as políticas públicas

Diante do quadro, retomemos alguns questionamentos que orientam esta análise: quais são os interesses que motivam a iniciativa privada a realizar patrocínios para eventos culturais? Como se estabelecem os vínculos entre esses patrocinadores e as políticas culturais vigentes no Brasil?

Apenas para estabelecermos um parâmetro para a compreensão do conceito de Política Cultural, utilizaremos a noção de Maria das Graças Rúa, que o

¹<http://www.brasil.gov.br/cultura/2016/04/exposicoes-brasileiras-estao-em-ranking-das-mais-visitadas-em-2015>

compreende como uma ação organizada dos governos, no sentido de viabilizar recursos, ou bens públicos, para atender demandas da sociedade no âmbito da produção e do consumo da cultura.

A ascensão das políticas públicas, de maneira geral, está associada à experiência democrática dos Estados liberais de suprir de forma sistematizada as necessidades percebidas ou reivindicadas pela população. Especificamente no campo da cultura esse movimento dos governos se organiza com mais clareza e força na segunda metade do século XX, em consonância com o avanço do neoliberalismo e a financeirização.

No caso brasileiro, será durante a primeira era Vargas que o governo se propõe, de maneira mais sistemática, a organizar o campo cultural atendendo, de certo modo, aos apelos dos modernistas que clamavam por isso desde a década de 1920. Com isso o Estado viabilizou um leque maior de possibilidades do fazer e do fruir artístico mas, o campo das artes visuais, em particular, teria ficado muito mais a cargo da iniciativa privada do que propriamente do Estado (CALABRE, 2007; SANTOS, 2004). Essa situação pode ser observada a partir da fundação do MASP (1947), do MAM-RJ (1948) e da BIENAL (1951), todos criados a partir de projetos e recursos do empresariado brasileiro e, em alguns casos com o apoio de agentes internacionais, como é o caso das doações de Nelson Rockefeller para o MAM-SP (AMARAL, 2001; CABRAL, 2016).

Com o nascimento do Ministério da Educação e da Cultura, em 1953, e reconhecendo a importância e a visibilidade do MASP, do MAM-RJ e da BIENAL, o governo federal passou a destinar recursos para essas instituições, apesar delas se organizarem prioritariamente por meio da iniciativa privada (CALABRE).

O protagonismo do empresariado não seria, portanto, algo novo para o universo das artes visuais no Brasil. Tampouco a relação de fomento público para as iniciativas culturais propostas por essa elite. O que se tem nesse processo, a partir da década de 1990, é a complexificação dessa relação, especialmente quando se investiga as leis que passam a normatizar esse fenômeno.

Em dezembro de 1991 é promulgada a lei 8.313 - Lei Rouanet - que garante a renúncia fiscal de empresas que assumem o patrocínio de eventos culturais. Com isso começa a se delinear de forma mais clara o caminho para as políticas culturais no Brasil como um campo de intersecção entre os interesses do mercado e a agenda política.

Durante o governo de FHC, a Lei Rouanet sofrerá algumas transformações e se transformará em “um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. [...] subvertendo [assim] o projeto inicial de conseguir a parceria da iniciativa privada em investimentos na área da cultura” (CALABRE, 2007, p.8). Contudo, para além do marketing gerado pelo patrocínio a esses eventos pode-se aferir outros interesses motivadores para esse mecenato contemporâneo. Frequentemente, especialmente para grandes eventos de arte (o que é o caso das exposições de arte internacionais a que estamos nos referindo), tem-se situações em que 100% do capital investido pode ser abatido do imposto de renda dos patrocinadores. Ou seja, “o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago de impostos. O resultado final é o da aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado.” (CALABRE, 2007, p.8).

Assim como Calabre, outros analistas vêm problematizando essa dinâmica que, segundo eles, garantiu que o mercado passasse a ditar o caminho das políticas culturais no país a partir dos seus interesses (CALABRE, 2007; DURAND, 2001; SANTOS, 2004; AMARAL, 2001). E o resultado desse processo se daria pela concentração na aplicação de recursos. Uma concentração geográfica e personalística, na medida em que artistas já consagrados recebem grandes investimentos, pois são esses que vão trazer retorno de marketing para as marcas que os apoiam.

É importante que ressaltemos que esse movimento das políticas culturais centradas nos departamentos de marketing das grandes empresas converge com o fortalecimento de uma agenda neoliberal em todo o mundo. Mas diante da lista de patrocinadores, copatrocinadores e apoiadores que temos para as exposições mais recentes, e que tem sido um grande sucesso de público, fica mais uma pergunta: Seria apenas o marketing cultural o resultado desejado por essas empresas? Quando olhamos para as empresas envolvidas com as exposições de grande destaque no ano de 2015, podemos notar que algumas são desconhecidas do grande público. E isso se dá por uma questão lógica: sua área de atuação não se relaciona com pessoas físicas, com os visitantes desses eventos artísticos.

A pesquisadora Valéria Pilão, nos dá pistas preciosas para desmistificar esse interesse centrado nos departamentos de marketing das empresas patrocinadoras. Segundo a autora, o marketing é apenas a aparência do fenômeno. Uma aparência

que se apoia em um forte discurso ideológico das empresas e do Estado, mas que não dá conta de demonstrar “as diferentes maneiras de inserção da cultura no processo de acumulação” (PILÃO, 2017, p.27).

Deste modo, retomemos a questão central que fomenta esta reflexão: quais os interesses que motivam esses patrocínios? Essa problematização só poderá ser respondida com uma investigação que aprofunde os meandros que este artigo levanta². No momento, a intenção é mapear os movimentos em torno de algumas exposições, para então apreendermos sua eficácia, seja para a formação de público – sensibilização, fruição, humanização – seja para a acumulação de capital.

A ascensão da sociedade burguesa, no século XVIII produziu o fenômeno do mecenato artístico (da produção à circulação) tal como o conhecemos atualmente³. No campo das artes visuais os Estados liberais compreenderam a força das exposições de arte para a formação de um novo homem que emergia daquele processo histórico, e a necessidade de delinear uma nova subjetividade ancorada nos interesses do capital. Nesse sentido, a educação para uma moral burguesa tornou as coleções de arte acessíveis ao público e criou mecanismos de visitação para um novo espaço de socialização que fora criado, os museus.

Nos Estados Unidos que, desde 1773 possuem coleções de arte abertas ao público, não só o conjunto das peças expostas reflete os ideais da democracia liberal, mas também o investimento para construção, manutenção e aquisição de acervos, bem como decisões de funcionamento e curadoria ocorrem através de parcerias entre o governo e as “sociedades de amigos do museu”, patrocinadores privados.

A maneira como se pulverizou a experiência liberal fez emergir novos atores no cenário cultural e essa multiplicação de funções e posições chegou ao século XX de maneira muito complexa. Quando nos deparamos com o conjunto de pessoas que se articulam para organizar as exposições internacionais de arte temos indícios concretos a respeito desse movimento extensivo das ações culturais.

2 Este artigo sintetiza algumas das problematizações sobre políticas culturais e mercantilização da arte no Brasil, tema de pesquisa em nível de doutorado.

3 No caso brasileiro, a expressão *mecenato* é utilizada pelo poder público em seus textos oficiais como sinônimo do termo *Incentivo Fiscal*, também chamado de *renúncia fiscal*. Segundo o site do Ministério da Cultura, essa seria “uma forma de estimular o apoio da iniciativa privada ao setor cultural” (<http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->).

A ação de Nelson Rockefeller junto da política de Washington⁴ e suas amizades, com Cicillo Matarazzo e Yolanda Penteadó, no Brasil da década de 1950 traz uma pequena evidência da complexidade de interesses no campo da cultura para a consecução de objetivos econômicos e ideológicos.

Atualmente, quando olhamos para as empresas patrocinadoras das exposições de arte que chegam ao país nos deparamos, majoritariamente, com instituições brasileiras e estrangeiras de capital aberto. Isso nos mostra que a internacionalização do capital também tornou mais fluido o investimento em cultura, e os objetivos associados a essas ações mais cheios de nuances.

O que sobra para o público?

Como exposto anteriormente, as exposições de arte temporária que têm aportado no Brasil a partir da década de 1990 possuem condições que as colocam como um fenômeno a ser investigado e compreendido, sobretudo pela complexidade das redes que as costuram. E, nesse contexto, temos a questão do público como uma das variáveis a ser problematizada.

Assim, apenas para termos uma ideia inicial: a frequência na Pinacoteca de São Paulo entre os anos de 1995 e 1997, não alcançou 190 mil visitantes, embora a exposição da obra de *Rodin*, nesse museu, tenha sido considerada, à época, um grande sucesso de público. Já em 2015, com a exibição da obra do australiano Ron Mueck, a mesma instituição recebeu mais de 400 mil visitantes⁵, em, aproximadamente, 4 meses.

Já as exposições de *Picasso e a Modernidade Espanhola*, *Kandinsky: tudo começa num ponto* e *Salvador Dalí*, foram destacadas dentro do rol das 20 exposições mais visitadas no mundo no ano de 2015. Para incrementar essa lista podemos, ainda apresentar outros fenômenos de público recentes, tais como, *Os impressionistas*, CCBB-SP: aproximadamente, 600 mil visitantes, 2012; e *Frida Kahlo*, Tomie Ohtake: 600 mil visitantes, 2016.

4 A esse respeito consultar o artigo de Fátima A. Cabral “Guerra Fria Cultural - particularidades sobre a arte e política no Brasil e Argentina”. Revista *Novos Rumos*, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP/Marília e do IAP – Instituto Astrojildo Pereira/SP, no número 53, volume 2, do segundo semestre de 2016, p.134-168, ISSN 0102-5864.

5 Dados disponíveis em <https://www.apsisconsultoria.com.br/blog/noticias/o-ano-das-exposicoes-blockbusters-no-brasil/> e <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/exposicao-de-ron-mueck-faz-pinacoteca-bater-recorde-de-publico.html>

Esses dados colocam o Brasil no topo de duas listas, ainda mais específicas, o Top-10 das exposições de arte Pós-Impressionista e Moderna, e o Top-10 de arte Contemporânea⁶. Uma das hipóteses para compreender esse fenômeno de público talvez seja o fato de não termos, no acervo do país, tantas obras que contemplem algumas escolas e artistas consagrados. Se relacionarmos isso com a análise de Luiz Marques e Aracy Amaral, de que a Bienal fracassou em compor um acervo de obras internacionais para o espaço museológico brasileiro, essa hipótese ganharia força, e seria um subterfúgio poderoso para legitimar ideologicamente os financiamentos privados a esses eventos.

Não obstante, esse fenômeno das grandes exposições internacionais, incluindo a Bienal como a precursora desse movimento, traz inquietações acerca da força do mercado nas possibilidades de fruição artística. Nessa problemática poderíamos destacar: a manipulação do gosto na direção de um consumismo irracional e volátil das experiências estéticas; a valoração das obras de arte e a aquisição de acervos a partir de uma pretensão de investimento e especulação financeira; a ampliação do mercado do setor de turismo através de um status cultural; e a ampliação de um mercado de trabalho próprio vinculado a esses grandes espetáculos das artes visuais contemporâneas (AMARAL, 2001).

Uma das diferenças que Aracy Amaral estabelece entre a Bienal e as exposições temporárias contemporâneas, contudo, diz respeito ao fato da regularidade. A certeza de que a Bienal aconteceria a cada dois anos geraria, segundo a autora, um movimento imprescindível para garantir a formação de público, de quadros artísticos e de políticas públicas, o que qualificaria o pensar e o fazer da arte fortalecendo um movimento mais democratizante (AMARAL, 2001).

Entretanto, quando as políticas públicas passam a fortalecer o agente financeiro investidor enquanto um novo sujeito do sistema das artes, colocando a seu critério as iniciativas para os eventos culturais, tem-se o deslocamento das intenções dessa agenda de democratização para o de acumulação, segundo os interesses de uma cadeia econômica que ainda não fora, completamente, explorada. Nesse sentido, há um longo caminho a percorrer para consolidar informações que possibilitem uma clareza desses mecanismos utilizados pelo campo econômico para dominar, a partir de suas conveniências, os espaços de fruição artística.

6 Top-10 de arte Pós-Impressionista, Moderna e Contemporânea
<http://www.brasil.gov.br/cultura/2016/04/exposicoes-brasileiras-estao-em-ranking-das-mais-visitadas-em-2015>

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. *REVISTA USP*, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p.16-25.

CABRAL, F. *A Guerra Fria Cultural – particularidades sobre a arte e política no Brasil e Argentina*. Revista *Novos Rumos*, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP/Marília e do IAP – Instituto Astrojildo Pereira/SP, no número 53, volume 2, do segundo semestre de 2016, p.134-168, ISSN 0102-5864.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanços e perspectivas. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador – Bahia – Brasil. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em 25 Mai 2017.

CÉLÉRIER, P. P. Quando os museus viram mercadoria. *Le Monde Diplomatique Brasil*, Fevereiro, 2007. In <http://diplomatie.org.br/quando-os-museus-viram-mercadoria/> Acesso em 25 Mar 2017.

DURAND, J.C. Cultura como objeto de Política Pública. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 66-72, Apr. 2001. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200010&lng=en&nrm=iso>. access on 10 Mar. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200010>.

FEIJÓ, M. C. O que é política cultural. *Coleção Primeiros Passos*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1983.

FERRAZ, T. S. QUANTO VALE A ARTE CONTEMPORÂNEA? *Novos estudos. CEBRAP* [online]. 2015, n.101 [cited 2017-05-15], pp.117-132. Available: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100117&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002015000100006>.

HARVEY, D. A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. In. Por uma outra comunicação. MORAES, D.(organizador). Editora Record. Rio de Janeiro - São Paulo, 2005, p.139-171.

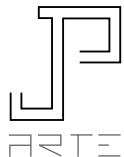
MARQUES, L. A Bienal e o novo sistema das artes. *REVISTA USP*, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p.56-63.

MORAES, D de. A arte como mercadoria na obsessão do lucro. Blog da Boitempo, 2013. Acessado em <https://blogdaboitempo.com.br/2013/09/11/a-arte-como-mercadoria-na-obsessao-do-lucro/>, 15/05/2017.

RUA, M.G Políticas Públicas, Departamento de Administração, UFSC – Florianópolis, 2012. Acessado em http://www.academia.edu/11259556/Politicas_Publicas_-_Maria_das_Gra_%C3%A7as_Rua 23/03/2017.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, June 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000200004&lng=en&nrm=iso>. access on 10 Mar. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092004000200004>.

SUANO, M. O que é museu. *Coleção Primeiros Passos*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1986.



Marina Araujo Miorim

Mestre em Educação pela UNICAMP, junto do Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas e Educação, e graduada em Sociologia pela UNESP, FCLAr. Autora do livro *Teatro e educação dos sentidos – a experiência da Brava Companhia*, publicado pela editora Appris, em 2014. É professora de Sociologia na Educação Básica e curadora de material didático para o Ensino Superior, do sistema privado.

O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO LIBERTÁRIA: AS PRÁTICAS MUSICAIS NAS ESCOLAS MODERNAS DE SÃO PAULO

Levi Fernando Lopes Vieira Pinto
Instituto de Artes da UNESP – levi.papageno@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal trazer para a discussão possíveis práticas do ensino musical no contexto da educação libertária, ocorridas especificamente nas Escolas Modernas n. 1 e n. 2 de São Paulo, dirigidas por João Penteado e Adelino de Pinho, influenciadas pelas ideias de Ferrer y Guàrdia, na qual apresentaremos na primeira parte do artigo. Para isso, foi realizada uma pesquisa documental e bibliográfica em acervos que possam trazer informações sobre o cotidiano pedagógico dessas escolas. Apesar dos poucos documentos relacionados às suas atividades, encontramos alguns indícios de práticas musicais nas quais podem vir a contribuir para uma reflexão do ensino de música na perspectiva anarquista.

PALAVRAS-CHAVE

Anarquismo. Educação libertária. Educação musical.

ABSTRACT

The present work has as main objective to bring to the discussion possible practices of musical education in the context of libertarian education, specifically occurring in Modern Schools n. 1 and n. 2 of São Paulo, directed by João Penteado and Adelino de Pinho, influenced by the ideas of Ferrer y Guàrdia, in which we will present in the first part of the article. For that, a documentary and bibliographical research was carried out in collections that can bring information about the pedagogical routine of these schools. Despite the few documents related to their activities, we find some indications of musical practices in which they may contribute to a reflection of the teaching of music from an anarchist perspective.

KEYWORDS

Anarchism. Libertarian education. Musical education.

1. Ferrer y Guàrdia e a *Escuela Moderna* de Barcelona.

Francisco Ferrer y Guàrdia (1859-1909) foi uma figura marcante no movimento anarquista na virada do século XIX para o XX por ter contribuído principalmente com a história da educação libertária, ao fundar a *Escuela Moderna* em 1901, na cidade de Barcelona. Foi morto em 1909, após ser condenado pelo estado espanhol a ser fuzilado. Os movimentos anarquistas e operários do mundo todo mostraram sua indignação a respeito deste episódio, o que ocasionou na fundação de escolas com as mesmas propostas de Ferrer. Aqui no Brasil também houve reflexos das manifestações relacionadas a morte de Guàrdia e, em 1912, as Escolas Modernas Nº 1 e 2 foram fundadas na cidade de São Paulo, inspiradas na *Escuela Moderna* de

Barcelona. Porém, é importante destacar que as Escolas Modernas de São Paulo não foram as únicas experiências libertárias existentes no Brasil. Outras escolas foram fundadas nas mais diversas regiões do país. Carmen Sylvia Vidigal cita as escolas libertárias no Brasil¹, mas destaco as que ocorreram no Estado de São Paulo:

[...] a Escola Germinal surgiu em 1903, e seguia o método da Escola Moderna de Barcelona. Na cidade de Santos, a União Operária dos Alfaiates teria fundado, em 1904, a Escola Sociedade Internacional, e a Federação Operária, a Escola Noturna, em 1907. Há, ainda, a fundação das chamadas Escolas Livres, como as de Campinas, fundadas em 1909 pela Liga Operária; a Escola da Liga Operária de Sorocaba, criada em 1911; a Escola da União Operária em Franca, fundada por Teófilo Ferreira em 1912; e o surgimento de uma Escola Moderna, em São Caetano, em 1919 (MORAES, 2013:42 em nota de rodapé).

Ferrer nasceu em Alella, uma pequena cidade próxima a Barcelona, em meio a uma família fervorosamente católica e monárquica. Foi educado segundo os preceitos tradicionais da época, sendo matriculado em uma escola jesuíta. Esse ambiente escolar é que lhe causaria futuramente uma revolta que motivaria sua luta contra os modelos de educação vigente. Aos 14 anos, Ferrer vai para Barcelona, onde é recebido por um comerciante cujos ideais estavam alinhados ao anticlericalismo e ao pensamento liberal, influenciando-o decisivamente a se declarar um republicano² anticlerical aos vinte anos de idade (GONÇALVES, 2008).

Em 1886, Ferrer é exilado em Paris por participar de manifestações antimonárquicas lideradas pelo general republicano Villacampa. Em seu exílio, trabalhou em inúmeras atividades, inclusive como professor, passando a militar pela educação. Foi assim que conheceu a senhorita Meunier, uma "católica convicta e uma observante escrupulosamente minuciosa, a religião e a moral eram a mesma coisa, e a incredulidade, ou a impiedade, como se diz entre os crentes, era sinal evidente

¹ Cf. RODRIGUES, Edgar. *O anarquismo na escola, no teatro, na poesia*. Rio de Janeiro: Achiamé editora, 1992.

² Em suas palavras: "Minha participação nas lutas do século passado submeteram minhas convicções à prova. Revolucionário inspirado no ideal de justiça, pensando que a liberdade, a igualdade e a fraternidade eram o corolário lógico e positivo da República, e denominado pelo preconceito admitido de maneira generalizada, não vendo outro caminho para a realização daquele ideal senão na ação política, precursora da transformação do regime governamental, dediquei meus afãs à política republicana" (GUÀRDIA, 2014:27).

de imoralidade, libertinagem e crime" (GUÀRDIA, 2014: 31). Travaram uma forte amizade, viajando juntos por algum tempo pela Europa, no qual Meunier se viu "obrigada a reconhecer que nem todo irreligioso é perverso e nem todo ateu é um criminoso [...]" (*ibidem*). Alinhada ao pensamento de Ferrer sobre educação racionalista, Meunier cede então uma quantidade de dinheiro suficiente para que seu professor possa fundar em 1901, na cidade de Barcelona, a *Escuela Moderna*.

Os princípios da Escola Moderna tinham inspiração nas práticas de Paul Robin, na qual Guàrdia trocou correspondência em seu exílio na França enquanto Robin³ era diretor do Orfanato Prévost. Ferrer também se inspirou na concepção de educação integral formulado por Bakunin⁴.

PROGRAMA

A missão da Escola Moderna consiste em fazer com que os meninos e as meninas que lhe forem confiados se tornem instruídas, verdadeiras, justas e livres de qualquer preconceito.

Para isto, o estudo dogmático será substituído pelo estudo racionalizado das ciências naturais.

Ela estimulará, desenvolverá e dirigirá as aptidões próprias de cada aluno, a fim de que, com a totalidade do próprio valor individual, não somente seja um membro útil à sociedade, mas que, como consequência, eleve proporcionalmente o valor da coletividade.

Ela ensinará os verdadeiros deveres sociais, conforme a justa máxima: *não há deveres sem direitos; não há direitos sem deveres*.

Em vista do bom êxito que o ensino misto obtém no estrangeiro, e, principalmente, para realizar o propósito da Escola Moderna, encaminhado à preparação de uma humanidade verdadeiramente fraternal, sem categoria de sexos nem classes, serão aceitas crianças de ambos os sexos a partir de cinco anos.

Para completar sua obra, a Escola Moderna será aberta às manhãs dos domingos, consagrando a classe ao estudo dos sofrimentos humanos

³ Para Paul Robin, a "educação deve ter por objeto e por resultado formar seres tão completos quanto seja possível, capazes de ir mais além de suas especialidades cotidianas, quando as circunstâncias ou as necessidades o permitam ou o exijam: os trabalhadores manuais, de abordar o estudo de um problema científico, de apreciar uma obra de arte, de conceber ou de executar um plano, até mesmo de participar a uma discussão filosófica; os trabalhadores intelectuais, de pôr a mão à massa, de se servirem com destreza dos seus braços, de fazerem, na fábrica ou nos campos, um papel decente e um trabalho inútil" (ROBIN, 2015: 109).

⁴ Bakunin elaborou um conceito de educação para a liberdade. Sendo assim, poderíamos pensar em "uma *educação integral*, que forme o homem completo, inteiro, senhor de suas habilidades físicas, intelectuais e sociais – os anarquistas as chamariam de *morais* –, e uma educação integral não tem como fugir da liberdade, pois ao formar o homem completo, a liberdade é o seu destino" (GALLO, 1995: 75).

durante o curso geral da história e à recordação dos homens eminentes nas ciências, nas artes ou nas lutas pelo progresso.

A estas classes as famílias dos alunos poderão assistir.

Querendo que o trabalho intelectual da Escola Moderna seja frutífero no futuro, além das condições higiênicas que temos procurado dar ao local e às suas dependências, será estabelecida uma inspeção médica quando da entrada do aluno, cujas observações, se considerado necessário, serão transmitidas à família para os efeitos adequados, e, em breve, uma inspeção periódica, com o objetivo de evitar a propagação de doenças contagiosas durante as horas de convivência escolar (GUÁRDIA, 2014: 37-38).

É possível perceber a preocupação de Ferrer com a educação e participação das famílias⁵ de seus alunos. Além disso a coeducação, ou ainda, como ele chama, a educação mista, não se restringe a convivência de ambos os sexos na sala de aula, o que era muito incomum na época, mas também a convivência de alunos de diferentes classes sociais.

A *Escuela Moderna* era autogestionária, ou seja, livre de qualquer investimento do Estado ou da Igreja. Por isso, a Escola era paga conforme as possibilidades financeiras dos alunos.

A substituição do que ele chama de "ensino dogmático" para o "ensino racionalizado" está relacionada à sua defesa ao ensino racional, que influenciou significativamente as Escolas Modernas de São Paulo. Para Ferrer:

reservar a verdade para o uso dos poderosos é algo intolerável e que devemos combater com todas as energias. Para uma regeneração social, a socialização dos conhecimentos e da verdade é um passo fundamental. Por essa razão, a *Escuela Moderna* estava centrada no ensino das ciências naturais e de todos os conhecimentos produzidos pelos esforços da humanidade, que a ela deveria retornar.

A essa proposta pedagógica fortemente calcada nas ciências naturais (com profunda influência, pois, da filosofia positivista, mas atenta aos problemas sociais (o que, por sua vez, a afastava daquela ideologia), Ferrer denominou "pedagogia racional". Um processo educativo que eduque pela razão, para que cada ser humano seja capaz de raciocinar por si mesmo, conhecer o mundo e emitir seus próprios juízos de valor, sem seguir nenhum mestre, nenhum guia. Não se pense, porém, que ele defendia um racionalismo extremado. Para ele, o ser humano não é apenas razão, mas um composto de razão, vontade, desejo e afeto, e um processo pedagógico

⁵ "A Escola Moderna não se limitou à ação pedagógica. Sem esquecer por um momento de seu caráter predominante e de seu objetivo primordial, ela se dedicou também à instrução popular, organizando uma série de conferências dominicais públicas, à qual compareciam os alunos, suas famílias e grande número de trabalhadores desejosos de aprender" (GUÁRDIA, 2014: 103).

não pode negligenciar nenhum desses aspectos (GALLO *apud* GUARDIA, 2014:13).

Um dos obstáculos que Guàrdia encontrou foi a falta de material didático que suprisse e adequasse às necessidades da sua escola. Por isso mesmo criou uma editora própria, no qual produziu os materiais didáticos próprios que se atendessem aos objetivos da *Escuela*. Mas, não somente livros didáticos, Guardià também manteve um periódico que servia de espaço não só para fins didáticos, como também para divulgação do trabalho desenvolvido na escola, bem como discussões de caráter filosófico. A respeito do Boletim da *Escuela Moderna*, o autor escreve:

Pela Direção eram inseridos nele os programas da escola, notícias interessantes da mesma, dados estatísticos, estudos pedagógicos originais de seus professores, notícias do progresso do ensino racional no próprio país ou em países diferentes [...].

Uma das seções do *Boletim* que alcançaram maior êxito foi a destinada à publicação de pensamentos dos alunos. Mais que uma exposição de seus avanços, em cujo conceito jamais tinham sido publicados, era a manifestação espontânea do senso comum. Meninas e meninos, sem diferença apreciável em conceito intelectual por causa do sexo, no choque com a realidade da vida e que as explicações dos professores e as leituras lhes ofereciam, consignavam suas impressões em notas simples que, se às vezes eram juízos simplistas e incompletos, muitas mais resultavam de uma lógica incontestável, que tratavam de assuntos filosóficos, políticos ou sociais de importância (GUÀRDIA, 2014: 139).

Devido aos seus posicionamentos anticlericais e antimilitares, amplamente aplicados à *Escuela*, o Estado espanhol, aliada a igreja, começaram a perceber o perigo que o ensino defendido por Guàrdia oferecia para a manutenção de suas instituições, principalmente porque a *Escuela* ganhava fama e relativa repercussão mundial⁶. É então em 1906 que Igreja e Estado veem uma oportunidade de encerrar as atividades de Ferrer quando Mateo Morale, ex-bibliotecário da *Escuela Moderna* comete um ataque terrorista contra o rei Afonso XIII. Ferrer é acusado de

⁶ “Ferrer começando pela criança formaria gerações novas, despidas de ódio, de rancor, de ambições materiais, alheias às hierarquias, e sobre tudo [sic] individualidades de caráter bem formadas, com todas as suas capacidades reveladas e desenvolvidas, capazes de dispensar os líderes, os padres, as leis, as forças da Igreja, do Governo e o poder do Estado. E declarada a inutilidade dos líderes e das instituições que impõem regulamentos e garantem ao homem a exploração do seu semelhante, o direito de uns poucos gastarem em coisas supérfluas, inclusive na compra de material bélico, somas colossais, que podiam impedir que gente morresse de fome e vivessem em casebres sem um mínimo de ar, luz, higiene, os políticos teriam de arranjar empregos produtivos e as instituições lugar certo nos museus das antiguidades” (RODRIGUES, 1992: 23).

ser o mandante do ataque. Preso em Madri, a *Escuela Moderna* fecha suas portas. Mas é em 1909, com as greves gerais que eclodiram na Espanha, na semana conhecida como "Semana Trágica", é que Ferrer não escapa à pena de morte. Acusado pelo Estado espanhol de ser um dos incitadores das greves gerais, foi fuzilado em 13 de outubro do mesmo ano. Sua morte repercutiu no mundo todo e inspirou alguns movimentos educacionais da época a construírem escolas segundo os modelos da Escola Moderna de Guàrdia. Ferrer é visto por muitos, na época, como um "mártir do livre pensamento" (CALSAVARA, 2004).

2. As Escolas Modernas de São Paulo e a música: os festivais anarquistas.

No final do século XIX, as ideias educacionais libertárias foram introduzidas no Brasil graças ao movimento anarquista, que vieram em consequência do aumento do fluxo imigratório. A industrialização do país possibilitou a formação de uma burguesia industrial e o aumento de trabalhadores e operários nos centros urbanos, que logo começaram a se expandir⁷. É nesse contexto que os movimentos socialistas e anarquistas, trazidos pelos imigrantes europeus, começaram a encontrar espaços para se difundirem, especialmente a partir dos anos de 1890. Além disso, já havia no Brasil sindicatos e associações operárias que auxiliaram a propagação do movimento anarquista⁸. Em São Paulo, os imigrantes europeus, especialmente os italianos, levaram as concepções anarquistas para dentro das fábricas e começaram um amplo processo de propaganda e difusão do anarquismo

⁷ "Mas é na República, e mais acentuadamente nos primeiros anos do século, que surge uma nova fonte de acumulação de capital que deu extraordinário impulso à industrialização do país, pela produção de mercadorias e formação de grandes fortunas, principalmente em São Paulo: a imigração.

Imigrantes industriais, enérgicos, ávidos de fortuna, quase todos italianos ou sírios, ao ser extinta a escravidão, começaram a chegar em grandes levas. E muitos deles aqui instalaram pequenas manufaturas que em poucos anos se transformaram, pelos lucros obtidos, em grandes indústrias" (BASBAUM, 1976:91).

⁸ "[o anarquismo] manifestou-se, fundamentalmente, sob a forma de organizações de beneficência, de socorros mútuos e de resistência, de lutas reivindicatórias e de comícios; especificamente, manifestou-se na organização dos movimentos grevistas – pelos quais procurava forçar os grupos capitalistas a tomarem medidas de melhoria das condições de vida e de trabalho dos operários [...]" (NAGLE, 1976:36-37).

através de periódicos como: *Gli Schiavi Bianchi* (1892), *L'Asino Umano* (1892) e *L'Avvenire* (1894)⁹. Os militantes e simpatizantes do movimento anarquista sempre demonstraram se preocupar com a educação dos filhos dos trabalhadores e operários. O nascimento das escolas libertárias nos mais diversos lugares do país são frutos dessa preocupação em estabelecer uma educação que fosse acessível aos filhos dos operários¹⁰.

As Escolas Modernas de São Paulo são inspiradas as ideias Ferrer i Guàrdia e tem como modelo a *Escuela Moderna* de Barcelona¹¹. A fundação das Escolas na cidade de São Paulo é resultado não só da preocupação dos militantes anarquistas com a educação como também é consequência dos inúmeros protestos que ocorreram no mundo inteiro pela morte de Ferrer, condenado a morte pelo estado espanhol (GALLO, 2014: 14-15). Em 1909, no ano de morte de Guàrdia, foi constituído o Comitê Organizador da Escola Moderna de São Paulo, "encarregado de programar a Escola Moderna n. 1 e providenciar os recursos econômicos indispensáveis" (VIDIGAL, 2013: 42). Porém, somente em 1912 a escola começa a

⁹ No entanto, o movimento anarquista no Brasil não se desenvolve exclusivamente nas fábricas, mas também "se desenvolve nas praças públicas e organizações de classe, e é dirigido sobretudo por líderes estrangeiros, principalmente por italianos e espanhóis". Continuando, Nagle diz que estes líderes "difundem as ideias e as regras da ação social do anarco-sindicalismo, em periódicos, grande parte deles escritos em italiano, e nos quais a preocupação é menos com a teorização e mais com a assistência e o apoio aos movimentos operários" (NAGLE, 1976: 37).

¹⁰ Sobre a Primeira República e a nova Constituição diante da educação e dos direitos sociais, nota-se que "[...] a Constituinte avançou no sentido da defesa da plenitude dos direitos civis, ampliou um pouco os direitos políticos e omitiu-se ante (ou mesmo negou) os direitos sociais. [...] O silêncio constitucional sobre a desigualdade fazia da igualdade a lei do mais forte e a defesa da desigualdade fazia da igualdade uma tese discriminatória.

Já no terreno específico da educação escolar [...], é possível dizer que a educação teria sido o único direito social insinuado no campo dos direitos civis. Mas, mesmo isto, com a hegemonia do liberalismo oligárquico, será ancorado na dimensão de *virtus*, própria o esforço individual de cada qual. Assim, não haverá educação obrigatória exatamente porque a oportunidade educacional será vista como demanda individual" (CURY, 1996: 79).

¹¹ Segundo Calsavara, a "experiência da Escola Moderna em São Paulo estava ligada ao movimento internacional dos trabalhadores por Educação Escolar e mais diretamente à proposta de Ferrer". Mais a frente, reforça que antes "mesmo da condenação e fuzilamento de Ferrer, suas ideias já eram admiradas e divulgadas pelo Movimento Operário no Brasil. Porém, seu método de ensino passa a ser difundido e aplicado com maior intensidade após a sua trágica morte. Edgar Rodrigues ressalta que houve um intenso movimento de protesto com a prisão e condenação de Ferrer. Ele diz que foi no calor dos protestos anarquistas contra a condenação e fuzilamento de Ferrer na Espanha, que nasceu em São Paulo a Comissão Pró-Escola Moderna" (2004: 136-138).

funcionar após obter o alvará de funcionamento do diretor-geral da Instrução Pública do Estado¹². A direção da Escola Moderna n. 1 ficou a cargo de João Penteadó (1877-1965)¹³.

[A Escola Moderna nº I] apresentava-se como um instituto de educação e instrução, para meninos e meninas, baseado no método racionalista e mantido pela Sociedade Escola Moderna de São Paulo [...]. Os alunos pagavam uma contribuição mensal de 3\$500 réis (aula diurna) e 4\$500 (aula noturna), mas os livros e os materiais escolares eram fornecidos gratuitamente. A organização curricular compreendia as seguintes matérias: leitura, caligrafia, português, aritmética, geografia, história do Brasil, noções de história e princípio de ciências naturais (MORAES, 2013: 63).

Em 1913, foi fundada a Escola Moderna n. 2 no Brás. Sob a direção de Adelino de Pinho, a escola era baseada no ensino racionalista, "assentado no método indutivo, demonstrativo e objetivo, e baseado na experimentação e nas afirmações científicas e raciocinadas" (MORAES, op. cit.: 63).

As Escolas Modernas apresentaram práticas fundamentadas no ensino racional, evitando qualquer tipo de influência do ensino religioso. As escolas também contavam com a criação de espaços complementares às atividades educativas, como a criação de bibliotecas, um cinema educativo e até mesmo um grêmio

¹² Na Primeira República, a constituição garantia que: "§12: 'Em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento pela imprensa, ou pela tribuna, sem dependência de censura, respondendo cada um pelos abusos que cometer nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido o anonimato'. Porém, a manifestação do Congresso Constituinte a favor da 'liberdade de ensino' está imanente nos termos do mesmo art. 72, §24: 'É garantido o livre exercício de qualquer profissão moral, intelectual e industrial'. Se pelos artigos 34 e 35 se infere a manutenção de um ensino oficial, este parágrafo do artigo 72 garante a existência de uma rede privada de ensino fora da regulamentação oficial" (CURY, 1996: 77). Ou seja, as Escolas Modernas se regularizam na medida em que não se colocam no anonimato perante o governo republicano, mas ainda se preserva autogestionária e mantém seus princípios de ensino racionalizado.

¹³ João de Camargo Penteadó nasceu em Jaú, interior do Estado de São Paulo, em 4 de agosto de 1877, e faleceu na capital, em 31 de dezembro de 1965. [...] ainda menino, fazia as vezes de estafeta, ajudando o pai, Joaquim de Camargo Penteadó, agente dos correios em sua cidade natal. A leitura de seu currículo indica que a sua instrução era "primária e autodidata". Aprovado em concurso, iniciou sua carreira como professor no magistério municipal de Jaú, tendo lecionado, depois, em outras cidades do interior do estado. Nos anos de 1900, ainda em Jaú, associou-se ao Centro Operário da cidade, tornando-se redator do jornal *O Operário*, "órgão das classes trabalhadoras", fundado provavelmente em 1905. [...] Penteadó teria conhecido as propostas da educação libertária e a pedagogia de Ferrer em uma das conferências realizadas por Oreste Ristori em Jaú. [...] seus textos publicados na imprensa operária revelam familiaridade com as ideias próprias daquela concepção (VIDIGAL, 2013:43).

estudantil (*ibidem*: 65)¹⁴. Essas práticas educacionais evidenciam o objetivo das escolas modernas de que "todos os seres humanos são igualmente dignos de respeito e suscetíveis de desenvolver as mesmas qualidades e aptidões, desde que favorecidos pelas mesmas circunstâncias" (*ibidem*: 64).

Como práticas das Escolas Modernas, dois elementos são importantes em serem destacados neste trabalho por trazerem informações do dia-a-dia das escolas e que põe em evidência algumas informações da música nesses espaços, ainda que sejam informações muito vagas por não precisarem como funciona o ensino de música, que é o objetivo desta pesquisa. Esses dois elementos em destaque são: a existência de um jornal e as festividades escolares.

A publicação de jornais teve um papel didático significativo dentro das Escolas Modernas, pois neles eram publicadas composições e tarefas escolares dos alunos, além de cartas trocadas entre os próprios alunos no qual expunham suas opiniões a respeito de assuntos cotidianos da época como, por exemplo, a guerra. Além disso, esses jornais traziam informações a respeito do cotidiano da escola e informações das atividades sociais.

Em 1914, a Escola Moderna n. 1 publica seu primeiro jornal, chamado *O Início*¹⁵. A ideia é que sua publicação ocorresse mensalmente trazendo informações da escola. Porém, havia uma dificuldade em manter a periodicidade nas publicações do jornal por motivos financeiros. A primeira publicação é feita 1914, enquanto que

¹⁴ "Para maior progresso e facilidade do ensino, os meninos exercitar-se-ão nas diversas matérias com o auxílio do museu e da biblioteca que esta Escola está adquirindo, e que servirá de complemento ao ensino das aulas" (Jornal *A Lanterna*, 8 de novembro de 1913 *apud* RODRIGUES, 1992:51).

¹⁵ A data de publicação é de 5 de setembro de 1914. Destacamos alguns trechos do texto da primeira página que consegue trazer ao leitor as principais ideias propostas pelas Escolas. Optamos por respeitar a grafia da época: "O INÍCIO sai hoje á luz, encorado e cheio de esperanças, a despeito da crise que domina todos os espiritos. E' ele um jornal infantil. A infancia vive de sonhos. Mas para que seus sonhos possam ser iluminados, faz-se-lhe mister uma educação aliada a uma instrução de acordo com a razão e com a verdade. [...] O escopo de nosso modesto jornalzinho é cultivar os sentimentos de amor pela paz, pela instrução, pelas letras e pela humanidade, fazendo despertar na infancia o desejo de uma vida fraternal, humana, livre de prejuizos resultantes das convenções sociaes. [...] A infancia precisa de estímulos dignificantes que elevem suas faculdades sensitivas e fortaleçam suas aspirações, encaminhando-a de maneira perfeita e racional para a grande e agitada luta pela vida social moderna".

a segunda acontece em 1915 e a terceira, no qual chamo a atenção neste trabalho, acontece em 1916. Nessa terceira edição, em sua última página existe um anúncio chamando os alunos para a classe de duas disciplinas: um curso preparatório para artificies e um curso de música. Cita ainda o nome do professor que lecionava a música: Alfredo Avella.

No ano de 1916, a Escola Moderna n. 1 tinha se mudado para a Avenida Celso Garcia, 262. Nessa edição do jornal, as composições descritivas feitas pelos alunos e que foram publicadas mostram as novas características das salas de aula e, na composição de um dos alunos, identificado como Guilherme Sanches Garcia, vemos a presença de um piano na sala de aula que possivelmente era usado nas aulas de música:

Eu vejo nesta sala de aula, duas mesas, quatro bancos, duas cadeiras, três janelas, um quadro negro, duas estantes, [...] uma mesa, um piano e um copo (O INÍCIO, 1916).

Mais ainda:

Segundo *O Início*, em todos os meses eram realizadas seções [sic] instrutivas e de propaganda, cujo programa constava de palestras pelos professores, cantos, hinos e recitações de poesias pelos alunos (CALSAVARA, 2004: 169).

Além de *O Início*, outro periódico que traz informações importantes a respeito das atividades realizadas pelas Escolas Modernas é "A Lanterna", que teve suas atividades encerradas em 1914. Esse periódico, ainda que externo a escola, traz descrições valiosas das festividades realizadas nelas. Esses "pequenos festivais" que aconteciam nas escolas tinham por objetivo estabelecer uma relação entre a escola às famílias dos alunos. Além disso, era uma forma dos pais destes alunos observarem o progresso de seus filhos. Os anúncios dessas festividades revelam as atividades pedagógicas realizadas em sala de aula pelos alunos, como podemos observar em um anúncio, cuja data é 3 de janeiro de 1914, de um festival que seria realizado pela Escola n. 1, no qual se nota a presença de atividades musicais:

"Grande Festa Escolar e Quermesse – Escola Moderna No. I – Belenzinho, 18 de Janeiro – às 15h30 min.:

- 1- Hino dos Trabalhadores – pela corporação musical 'Colonial Paulista';
- 2- Conferência sobre o tema "Escola Moderna e problema social", pelo professor da respectiva escola;

- 3- Instrução (hino), pelos alunos;
- 4- O Papão (recitativo), original de Guerra Junqueiro, pela aluna Antonieta Moares;
- 5- O Ratinho (recitativo), pelo aluno Paulo Moreno;
- 6- Amanhecer (hino), pelos alunos;
- 7- Os Três Reinos (recitativos), pelo aluno Bruno Bertoloccini;
- 8- O Vagabundo (recitativo), pelo aluno Abel Tozzato;
- 9- Conheço uma fada (hino), pelos alunos;
- 10- As Toupeiras e a Águia (hino), pelo aluno Manuel Huche;
- 11- A Gota de Orvalho (recitativo), pela aluna Irmã Bertolaccini;
- 12- Canto dos Operários (hino), pelos alunos, original de Neno Vasco;
- 13- Quermesse" (CALSAVARA, 2004:193).

A partir do programa acima, podemos notar um considerável número de hinos ("Hino dos Trabalhadores", único a ser executada por uma corporação musical externa a escola, ou seja, não por alunos; "Instrução", "Amanhecer", "Conheço uma fada", "Canto dos Operários"), o que nos permite imaginar que a prática do canto coral fosse uma das formas de se trabalhar o ensino musical. Outro indício de que o ensino de música era baseado no canto é a existência de um "Hinário da Escola Moderna n. 1", pertencente ao aluno César Cavassi. Porém, o que resta deste hinário é somente o seu sumário.

Dentro desse recorte, numa tentativa de encontrar a prática da educação musical na educação libertária, vemos que a música é presente como ferramenta que fornece subsídio para o aluno desenvolver-se, mas quase não resta para nós o *como* era feito esse ensino de música nas escolas libertárias. Como vimos, o único vestígio que nos resta a respeito do ensino de música nas escolas libertárias é através do canto. Mas de que maneira essas aulas de música eram realizadas? Até o presente momento da pesquisa, não foi possível encontrar alguma descrição que nos (re)contasse a respeito das aulas de música.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Leôncio. *História Sincera da República: de 1889 a 1920*, vol. 2. 4ª ed. São Paulo: Alfa-ômega editora, 1975-76.
- CALSAVARA, Tatiana da Silva. *Práticas da Educação Libertária no Brasil: a experiência da Escola Moderna em São Paulo*. São Paulo, 2004. Número de páginas [ex.: 123f.]. Mestrado em História da Educação e Historiografia. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

- _____. *A Militância Anarquista Através das Relações mantidas por João Penteadó: estratégias de sobrevivência pós anos 20*. São Paulo, 2012. 279f. Mestrado em História da Educação e Historiografia. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CURY, Carlos Roberto Jamil. A Educação e a Primeira Constituinte Republicana. In: FÁVERO, Osmar (Org.). *A Educação nas Constituintes Brasileiras: 1823-1988*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 1996. Págs.: 69-80.
- FAURE, Sébastien. *A Colmeia: uma experiência pedagógica*. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2015.
- GALLO, Silvio. *Pedagogia do Risco: experiências anarquistas em educação*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995.
- GONÇALVES, Aracely Mehl. A Trajetória e o Pensamento Educacional de Francisco Ferrer y Guardia. *Revista HISTEDBR On-line*. Campinas, n. 30, p.39-58, jun. 2008. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/30/art04_30.pdf>. Acesso em: 19 jun 2017.
- GUARDIA, Francisco Ferrer Y. *A Escola Moderna: Póstuma explicação e alcance do ensino racionalista*. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2014.
- MORAES, Carmen Sylvia Vidigal (org.). *Educação Libertária no Brasil – Acervo João Penteadó: inventário de fontes*. São Paulo: Fap-Unifesp: Edusp, 2013.
- NAGLE, Jorge. *Educação e sociedade na Primeira República*. São Paulo: EPU; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1974.
- RODRIGUES, Edgar. *O Anarquismo na Escola, no Teatro, na Poesia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

Levi Fernando Lopes Vieira Pinto

Mestrando em Arte/Educação na linha de pesquisa em processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP (Campus São Paulo). Graduado em Licenciatura em Música pela mesma instituição. Integrante do GPIHMAE (Grupo de Estudo e Pesquisa em Imagem, História, Mediação, Arte e Educação). E-mail: levi.papageno@gmail.com

ARTE EM CAMPO EXPANDIDO? NÃO, OBRIGADO. PRÓXIMO!

Matheus Cosmo
Universidade de São Paulo – matheus-cosmo@uol.com.br

RESUMO

Tendo como ponto de partida o imprescindível intento de compreender historicamente o tempo presente e as produções de teatro contemporâneas, insiste-se aqui em uma breve inversão de raciocínio: não foi a arte que expandiu seu campo, mas o capitalismo que estetizou suas formas de dominação.

PALAVRAS-CHAVE

Contemporaneidade. Arte em campo expandido. Capitalismo artista. Política.

Abstract

Taking as starting point the indispensable attempt to understand historically the present time and the contemporary theatre productions, it is sought here a short inversion of reasoning: it was not art which expanded its field, but capitalism that aesthetized its forms of domination.

KEYWORDS

Contemporaneity. Art in expanded field. Artist capitalism. Politics.

Campinas, 03 de outubro de 2016. Um auditório repleto de pessoas espera ansiosamente por uma palestra, a ser proferida por Joseph Danan, que pretende abarcar aspectos da cena e dramaturgia contemporâneas. Assim que os ponteiros do relógio marcam exatas dez horas da manhã, o pesquisador se dirige ao palco e, em francês, emite enunciados baseados em grande parte nos comentários registrados por Bernard Dort em *La représentation émancipée*, publicado no final da década de 1980. Passados os primeiros sessenta minutos de fala, Danan parece concluir que a dramaturgia contemporânea apresenta-se como uma estrutura repleta de lacunas, porque fragmentária e de sentido oscilante – algo que, diga-se de passagem, boa parte das pessoas daquele auditório já sabia ou desconfiava antes mesmo de a palestra começar. Iniciam-se as perguntas. Um estudante recebeu o microfone e, cuidadosamente, dirigiu-se a Danan com um simples e preciso questionamento: a qual estrutura social correspondem as formas e elementos artísticos descritos? Para o espanto de alguns, a resposta articulada foi em nada plausível; ao contrário, insistindo em generalizações e generalidades, com expressões como “avanço da tecnologia” e “domínio da Internet”, a declaração emitida foi banal, senão infantil e infeliz.

Não é preciso enfatizar a importância dos estudos de Danan para as análises teatrais contemporâneas. De longe, o papel que exerce, junto à Université Sorbonne

Nouvelle – Paris 3, é dos mais significativos. Em outras palavras, a fim de que fique claro e anunciado o ponto de partida aqui estabelecido, tal professor não constitui um problema, mas sua postura parece elucidar um sintoma. A sensação insatisfatória diante de algumas de suas declarações parece decorrer do reconhecimento de que certos fundamentos teóricos tendem a apresentar sinais de esgotamento no início deste século – se não de enfraquecimento, ao menos de uma possível incompletude que em quase nada é capaz de propiciar um efetivo andamento das discussões. Certamente, esta pode ser uma afirmativa polêmica e nauseante a muitos leitores. De algum modo, a partir de agora, tendo já apresentado o núcleo da perspectiva aqui desmembrada, que seja possível defendê-la.

Tal como o conceito de pós-modernidade, a ideia de um teatro pós-dramático, embora esteja registrada em um livro cuja leitura revela-se fundamental, parece ser constantemente evitada. Coincidentemente, foi Marvin Carlson quem destacou a alta probabilidade de nenhum outro termo, a despeito, talvez, do jargão jornalístico *teatro do absurdo* e dos entusiasmos envoltos à ideia de *desconstrução*, ter encantado, com tamanha destreza, boa grande dos críticos e teóricos teatrais. Essa oscilação entre encanto e despreço justifica-se pelo considerável esforço de identificação de uma variedade de elementos na então cena contemporânea: ao mesmo tempo em que Lehmann soube identificar linhas de força operantes em alguns dos palcos europeus, não há um elemento cênico ao qual o termo se refira que não possa ser identificado em uma época anterior – um problema com o qual toda ideia que se inscreva em certa temporalidade, por meio do prefixo *pós*, tem de lidar. Apesar da recorrência com que essa crítica é enunciada, não se pode deixar de insistir que aquilo que se encontrava em jogo no estudo de Lehmann era, antes de tudo, a concretização de uma *dominante cultural*. A facilidade com que algumas críticas são enunciadas deveria ser algo a impulsionar certa revisão de significados: também a crítica deveria debruçar-se sobre si mesma, especialmente depois de ter encontrado tantos espaços de reverberação. Arrisco dizer que o próprio Lehmann sabia disso. Não com espanto seu texto “*Teatro pós-dramático, doze anos depois*” foi recebido pelo meio teatral. Embora o autor tivesse reconhecido que aquele famigerado termo era apenas um denominador comum, potencialmente capaz de colocar em um mesmo paradigma distintos objetos de análise – aparentemente o que justificaria a grande qualidade e o grande defeito de sua obra –, doze anos já parecia tempo

suficiente para reavaliar as próprias ideias e escolhas. Essa reconsideração tomava como ponto de partida um preciso diagnóstico: se, de algum modo, no fim do século passado, a ideia de um teatro pós-dramático (também cabendo aqui a ideia de um *teatro performativo*, sem qualquer prejuízo à sequência do argumento) parecia apontar para certas práticas de oposição, elaboradas como uma resposta à pergunta daquela determinada configuração socio-histórica, de modo semelhante à maneira como as vanguardas do início daquele século tiveram seus procedimentos incorporados pelos circuitos artísticos contra os quais se voltavam, os instrumentos de composição teatrais pareciam presenciar o efetivo abandono de supostos ares de resistência, em prol de sua integração à instituição teatral.

Sendo assim, talvez uma possível resposta àquela pergunta enunciada por um dos espectadores estudantis deveria, primeiro, averiguar quais são os resquícios do passado que ainda se encontram operantes no tempo presente – ou, para dizer como Roberto Schwarz, seria preciso reconhecer que “o tempo passou e não passou” (SCHWARZ, 1978: 61). Dessa maneira, quem sabe a teoria consiga recuperar seu impulso formativo e resistente, pautado sobretudo na negação do absoluto e perpétuo presente a que se encontra lançada esta eterna contemporaneidade, em prol de fazer valer aquela que certamente foi e continua sendo uma das grandes contribuições e premissas de todos os estudos materialistas: a irrefutável necessidade de historicização.

Percursos de nosso tempo

Era 2009 quando, por ocasião de sua conferência de abertura da V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), Lehmann afirmou a reverberação e permanência das práticas e estudos dos anos 60 nas manifestações teatrais contemporâneas:

Nesse sentido, pode-se dizer que no momento existe **uma reciclagem de ideias da década de sessenta do século passado**, que é possível observar cada vez mais na última década, com a dessacralização do espaço teatral e um diálogo entre a *Pop Art*, a arte erudita e a política que se torna absolutamente natural nos grupos e não necessita de justificativas especiais. (LEHMANN, 2010: 15)

Não é preciso dizer que, para Lehmann, toda a herança dos anos 60 parece se traduzir apenas em meios e recursos estéticos – uma premissa que pode e deve ser questionada. No entanto, a afirmação de que grande parte do teatro contemporâneo se firma em uma *reciclagem* merece destaque, por propiciar a discussão de dois fatores. O primeiro deles possui um conhecido encaminhamento, característico de grande parte da arte dita pós-moderna, e se pauta na afirmação de que uma significativa parcela das obras daquele período seria identificada pela presença de um *pastiche*, desvinculando os materiais de seu contexto de produção, a fim de apresentá-los como meras ferramentas composicionais disponíveis à criação de novos trabalhos. Por sua vez, o segundo dos fatores prometidos pode implicar uma instigante inversão de raciocínio: em alguma instância, a ideia de reciclagem traduz um impulso analítico dirigido ao passado compreendendo-o como findo, como algo que passou, literalmente. Um crítico como Adorno diria que esta forma de lidar com o passado se justifica pelo fato de que “não é possível viver à sua sombra”, ao mesmo tempo em que “não se justifica porque o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo” (ADORNO, 1995: 29). No limite das considerações que aqui cabem ser enunciadas, esse duplo reconhecimento dirigido ao passado talvez revele que menos perspicaz do que o anúncio de uma suposta destruição da dialética, sempre declarada a partir da famigerada morte das grandes narrativas, deve ser a percepção de sua persistência e da própria sobrevivência das ditas grandes narrativas; menos perspicaz que a investigação de uma provável reciclagem dos procedimentos é saber se eles ainda encontram alguma matriz de vitalidade em suas células composicionais. Em outras palavras, “no fundo, tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente” (Ibid., p. 46).

Enquanto analisava alguns trabalhos teatrais contemporâneos, Patrice Pavis não pôde evitar uma difícil e necessária questão: afinal, por que teríamos nós congelado nosso próprio passado? Por que nossa imaginação insiste em aglomerá-lo em um conjunto de imagens desconexas, dispostas aleatoriamente às nossas costas – imagens cujo excesso é pautado pela constante iminência da catástrofe? Há quem diga que esse modo de compreender a própria existência apenas traduz um preciso movimento de preservação: é necessário que se esqueça do passado, a fim de que seja possível a sobrevivência no tempo presente. Todavia, era também Adorno quem lembrava que tamanha necessidade de adaptação ao existente

apenas reflete uma objetiva lei de desenvolvimento. Esta lei é aquela que se reconhece pelo nome *capitalismo* – uma lógica que apenas obedece às especificidades do processo de ser sempre a mesma coisa e sempre a mesma coisa pior. Isso significa dizer aos entusiastas da pós-modernidade que em todos seus esquemas de ruptura reside a célula da própria modernidade, com seus intrínsecos impasses que ainda aguardam margens de uma improvável resolução. No caso nacional, em particular, isso também significa reconhecer que a então afirmada democracia brasileira não passa de um reflexo dos encaminhamentos feitos durante e pelo regime militar – ou, nas precisas palavras de Tales Ab’Sáber, “poderíamos dizer que o que restou da ditadura militar foi *simplesmente tudo*. Tudo, menos a própria ditadura” (AB’SABER, 2010: 193). Em 04 de setembro de 1967, num folheto distribuído na estreia do espetáculo *O Rei da Vela*, então encenado pelo Teatro Oficina, lia-se: “Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a não-história do Brasil destes últimos anos, à qual nós todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento. 1933-1967: são 34 anos. Duas gerações pelo menos levaram suas velas. E o corpo continua gangrenado” (BASUALDO, 2007: 235). Agora, o relógio já anuncia a metade do ano de 2017. Já são quase seis gerações, ao todo. E o corpo ainda continua a gangrenar...

Declarado símbolo de uma dessas gerações, encontra-se aquele grande artista e intelectual que, certa vez, disse ter preguiça de ler: Caetano Veloso. Conforme lembrou Ferreira Gular, em um texto de março de 1974, era comum ouvi-lo enfatizar a necessidade de abandonar todas as estruturas. Não parece residir nesse peculiar anseio a expressão exata de um pós-estruturalismo à moda nacional? Independentemente da resposta, para um artista como Hélio Oiticica algo deveria ser saudado, com toda certeza: o fato de que, naquele tempo, as expressões artísticas conseguiram reunir em um mesmo paradigma o inconformismo que era não só social mas também estético. Ora, não seria expressão e resultado desse inconformismo, potencialmente inativo, a constante necessidade de ação, exigida do espectador em trabalhos nos quais sua participação era fundamental? Então, a arte havia se transformado por completo em certo recurso catártico, operante em meio à repressão – a confirmação de um modelo ilusoriamente e contingentemente combativo, do qual o Show Opinião talvez tenha sido um dos maiores expoentes? Prevalencia o inconformismo, mas pouco se questionava em

relação às bases às quais ele correspondia, dada a urgência das intervenções. Formas de composição pareciam deixar seu estatuto de reconhecimento pautado em determinantes históricas para revelarem-se em um simples arranjo de uma indesejada identidade nacional já sem quaisquer perspectivas de superação. Diante de uma configuração social assentada no paradigma de um “pós-tudo”, restava a questão de Roberto Schwarz: “Mas o que foi mesmo que houve?” (SCHWARZ, 1987: 64). Com sorte, enquanto a indagação ressoasse – se ressoasse –, talvez ainda houvesse algum movimento possível. De todo modo, era essa nossa grande arte de ruptura – que, ao mesmo tempo, como afirmava Oiticica, era nossa arte de fundação. No entanto, se era a ruptura que parecia ditar as regras de estabelecimento de nossa tradição, não seria previsível e esperada a obtenção de um resultado que fosse ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? Como elencar e produzir rupturas em um modo de produção artística que sequer possuía uma grande tradição estabelecida? Desse impasse, recontextualizando algumas das agudas declarações de Bernard Dort, o que parece ter restado foi mero “teatro da História sem História, depois teatro de provocação que já não provoca ninguém” (DORT, 1973: 159). Formava-se, então e assim, toda uma grande geração “sem perspectiva de transformação de nada, mas ainda sonhando com a ideia de uma experiência possível” (AB’SABER, 2016).

A renúncia da política em nome de uma suposta política

“Então fechemos os olhos e, através de um esforço da imaginação, tentemos nos remeter à era feliz dos anos sessenta, quando o mundo ainda era jovem” (JAMESON, 2001: 74). Esta juventude revelou-se, por exemplo, nos distintos e numerosos protestos contra a guerra no Vietnã e contra as estruturas universitárias e autoritárias (além de rimarem, seriam esses dois termos um bom exercício de sinonímia?). As possibilidades de mudança e reconfiguração de todos os paradigmas político-sociais pareciam um dado de realidade. O mundo encontrava-se em suspenso e as ruas escolheriam a melhor dentre as opções em pauta. Ao que parece, havia alternativas! Por sua vez, o resultado de tamanha disputa permanece, até hoje, sem grandes elaborações: afinal, viveu-se uma significativa derrota, mesmo quando exalada com os ares de uma parcial vitória.

A parcial conquista de que aqui se fala pode ser traduzida e simplificada nos seguintes termos: para um vasto número de estudiosos, a fim de que conseguissem encontrar as determinações estruturantes do corpo social, boa parte dos grandes teóricos do marxismo e do estruturalismo, principalmente, foi acusada de abrir mão do âmbito subjetivo e individual – uma dimensão que, certamente, se fosse levada em consideração, causaria grandes distúrbios e problemas aos respectivos esquemas estruturantes, uma vez que os sujeitos são sempre e principalmente constantes transformações. No clamor e exuberância subjetivante daquele tempo, não parece difícil vislumbrar encadeamentos possíveis entre tamanha necessidade política de reconhecimento do paradigma do *um* e aquele que foi um dos grandes lemas da segunda onda do movimento feminista, a saber, *the personal is political*. Um fenômeno intitulado *pós-estruturalista* logo havia de abrir todas as portas à singularidade. Afinal, o reconhecimento do âmbito subjetivo apontava, também, para a necessária percepção de uma série de exclusões e repressões que, até então, havia sido sumariamente ignorada da pauta dos movimentos de esquerda. Contudo, vale destacar:

É ainda demasiado otimista, embora seja uma expressão de desespero, opor à onipotência social um conceito supostamente ontológico do subjetivamente espontâneo, à maneira dos existencialistas franceses; a subjetividade móvel não pode ser concebida fora da trama social. Seria ilusória-idealista a esperança de que ela fosse suficiente aqui e agora. Somente se nutre essa esperança numa hora histórica em que a esperança não oferece apoio visível. (ADORNO, 1995: 54)

A reivindicação do corpo como um acirrado paradigma de disputa política certamente representou um avanço para as lutas sociais, ao mesmo tempo em que potencializou uma imprecisa estagnação. Enquanto se reivindicava o direito de dizer, com um grito por muito tempo reprimido, um simples pronome pessoal, esquecia-se de que o *eu* só emerge a partir das simbólicas relações de troca às quais toda subjetividade corresponde. O problema desse minucioso esquema era que tamanha equação só podia ser calculada em escalas diretamente proporcionais em zonas estritamente desproporcionais. Ao que tudo indica, aquelas forças individuais, sempre exalando ares de resistência em nome de uma primeira pessoa discursiva, apenas reiteraram e esfumaçaram o que, na realidade, eram os contornos de uma incessante vida sem forma. O desenvolvimento do campo subjetivo, porque

deslocado do reconhecimento da intrínseca macroestrutura à qual minuciosamente corresponde, acabou apenas por fortalecer o domínio das formas da indústria cultural e a estrutura das próprias relações de troca, cruzando os ideais de emancipação com formas letais de financeirização – uma indesejável união cujo resultado transparece naquilo que Nancy Fraser recentemente intitulou como um *neoliberalismo progressista*. Embora este modelo tenha entrado em colapso, poucos são os setores que parecem perceber os traços de seu respectivo esgotamento. Este reconhecimento, por sua vez, não invalida a vasta contribuição que essas demandas políticas acrescentaram à *práxis* política. Agora, com um olhar em retrospectiva, ele apenas revela os limites de um tempo no qual inexistia autocrítica.

No caso brasileiro, chega a soar engraçada a declaração que Caetano Veloso enunciou durante o III Festival Internacional da Canção, em outubro de 1968. Em meio a grandes vaias de setores de esquerda, advindos principalmente das organizações estudantis, o músico falou por si e por seu amigo, Gilberto Gil: “tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Vocês, se vocês forem... Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!” (BASUALDO, 2007: 244). Mal sabia Caetano a importância que os trabalhos do Teatro de Arena e de Augusto Boal, por exemplo, teriam para o desenvolvimento da cena nacional – embora também seja preciso reconhecer que não foi Boal, nem Guarnieri, nem Vianinha quem ganhou o Prêmio Grammy, em 2000, na categoria World Music. Decerto, o modo de produção defendido por Caetano parece caminhar em passos distintos àqueles dos estudantes que, em sua maioria, compunham o público dos trabalhos do Teatro de Arena. Parte daquela exuberante produção tropical parecia confluir com aquele grande projeto vanguardista de uma possível convergência total entre os âmbitos da arte e da vida. A prova exata disso encontra-se em um famoso episódio, constantemente lembrado pelo intérprete, no qual ele caminhou, apenas enunciando grandes desaforos, na contracorrente de uma manifestação em que, brutalmente, policiais espancaram estudantes¹ – quase um

¹ “Um episódio me parece muito significativo. Numa das noitadas de conversa e cerveja do 2002, Waly, Luis Tenório (um amigo de Dedé desde Salvador que, mais tarde, se tornaria um renomado psicanalista) e eu ficamos acordados até o dia nascer e continuamos falando sem parar até quando o sol já ia bem alto. De repente, percebemos um alarido vindo da rua. Olhando do nosso vigésimo andar, vimos tratar-se de uma passeata de protesto estudantil contra a ditadura. Decidi descer para ver de perto. Waly e Tenório me acompanharam. O cortejo seguia pela avenida Ipiranga e, ao alcançar a praça da República, foi interceptado por destacamentos policiais em imensos carros blindados – os chamados “brucutus” – e dispersou-se numa correria. Muitos estudantes eram

pastiche daquilo que Flávio de Carvalho fizera em 1931? A despeito de qualquer coisa, é o próprio músico quem gosta de lembrar sua atuação como um exemplo de algo que permanece em um limiar entre o happening, o teatro político e a poesia: uma grande *performance*, enfim – exatamente aquilo que entrou em voga a partir daqueles famigerados anos do início da segunda metade do século passado. Ao que parece, Caetano é o exato símbolo de um modo de produção que se tornou predominante a partir do final dos anos 60.

Se a tentativa de uma completa manipulação dos materiais constituiu um dos grandes eixos e paradigmas de trabalho dos artistas modernos, em uma ousada descrição Jorge Glusberg (2013: 52) soube destacar o início do novo tempo: **“Superados os problemas de formas e materiais**, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos”. A despeito do equívoco sobre uma superação do âmbito formal (uma suposta eliminação do debate sobre formas não seria também uma eliminação do próprio campo estético, cuja pauta se organiza sumariamente em torno de formas?), o diagnóstico de Glusberg parece caracterizar toda uma geração: aquela que fez do corpo instrumento de combate e buscou nele as numerosas fontes de subversão – sabiam eles que os limites do corpo apontam

alcançados por policiais, que os espancavam. Meus dois amigos seguiam a meu lado calados e tensos. Eu estava usando um casaco militar europeu antigo (um ‘casaco de general’) sobre o torso nu, jeans, sandálias e um colar índio feito de dentes grandes de animal. Meu cabelo estava enorme e emaranhado, indo alto acima da cabeça e quase chegando aos ombros. Minha figura era surpreendente para a hora e o local (os homens de cabelos muito longos ainda eram raros) e se mostrava mesmo assustadora para a maioria das pessoas de quem me aproximava. Eu interpelava os passantes, protestando contra sua indiferença medrosa (e, quem sabe?, seu apoio íntimo) em face da brutalidade policial. Homens e mulheres apressados tinham medo dos manifestantes, dos soldados e de mim. Eu estava seguro de que, naquela situação, ninguém me tocaria um dedo. Sentia-me possuído por uma ira santa. Na verdade, as pessoas não saberiam como situar essa estranha aparição em meio à instabilidade produzida pelo confronto entre estudantes e militares. Ninguém me enfrentaria absolutamente naquela circunstância: todos me ouviam com o ar assustado de quem está disposto a engolir qualquer desaforo para safar-se. E desaforos era o que ouviam. Por outro lado, os soldados dificilmente focariam sua atenção em mim: eu andava em sentido contrário aos estudantes fugitivos, na verdade tangenciando o olho do furacão, e minha aparência não seria computada como sendo a de um dos manifestantes. Eu falava alto e exaltadamente, mas nenhum soldado se aproximaria de mim o suficiente para me ouvir. Voltei para casa ainda ralhando com os passantes, enquanto os grupos em confronto se dispersavam – não sem que o brucutu levasse alguns presos. **Eu estava consciente de estar encenando um happening. Era uma performance extravagante e séria que se dava à luz do sol.** Sempre que leio comentários a respeito do narcisismo dos manifestantes do Maio francês, do caráter mais teatral do que político daquelas manifestações, penso em como tinha sido afinal de contas coerente que eu tivesse aceito a sugestão de Guilherme de fazer de ‘É proibido proibir’ uma canção. Mas **nessa estranha descida à rua, eu me sabia um artista realizando uma peça improvisada de teatro político. De, com licença da palavra, poesia.** Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos.” IN: VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 317-9.

para limites sociais? Não obstante, resta questionar: quem é que constitui o sujeito de sintagmas como “seu próprio corpo” e “consigo mesmos”? O ponto de esgotamento desse discurso já era previsto: o *eu* se esgota no momento em que se pronuncia um *nós* ou *eles*, que apenas permanecem operantes na linha do próprio *eu*. Corpo e identidade transformaram-se naquilo que seu horizonte político perdeu de vista: mercadorias. Como bem lembrou Terry Eagleton (1998: 102), o problema é que “muito do pós-modernismo é de oposição em termos políticos mas cúmplice em termos econômicos”. A segmentação é a própria substância do mercado.

Na exuberância subjetiva e apogeu da chamada *performance art*, no clamor das políticas e expressões do corpo que, a despeito de tudo, constituíram um enorme ganho aos setores minoritários da sociedade, intensificou-se a ideia de *performatividade*. Entretanto, aquela que foi uma das teóricas que melhor soube se apropriar do termo advindo dos estudos linguísticos de Austin e Searle – fala-se, aqui, de Judith Butler –, já denunciava, em 1993, um grande dilema contido no âmago da própria definição:

A performatividade não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). (BUTLER, 1993: 12-13)

Decerto, um século inteiramente pautado em prerrogativas da ação e da presença haveria de dar outro enfoque à ideia mesma de performatividade, trazendo-a para perto de outro importante termo, também tornado moeda de troca, chamado *experiência*. A valorização dos eventos parecia deslocar a atenção da crítica ora para certas formas de convívio coletivo ora para o puro discurso enunciado pelos trabalhos – fossem eles orais ou puramente imagéticos. Com um olhar em forma de retrospectiva, é possível afirmar que a abertura das formas, tão exaltada no fim do século passado, apenas legitimava um modo de experiência temporal e de entendimento socio-histórico que não se fechava. As formas abertas apenas traduziam esteticamente toda a teoria da performatividade, na qual se reitera a lógica presente, que se perpetua a cada novo instante e, portanto, não apresenta

qualquer sinal de completude, historicização ou superação, visto que sua emergência só se efetiva de modo profundamente desconexo. As formas, todas abertas, apenas traduzem uma sociedade imóvel e estagnada. Sendo assim, seria justo indagar-se a respeito de dois pontos: (1) afinal, foi a ideia de revolução que deixou de operar ou os modos de produção (teórica, inclusive) que tornaram inviável a enunciação de seus termos? e “por que esperar que a derrubada da ordem vigente deveria ser uma necessidade vital para aqueles que possuem ou podem esperar por uma casa própria, automóvel, aparelho de televisão, roupas e alimentos suficientes?” (MARCUSE, 1999: 54-55) (2) Rasgar-se e atirar no próprio braço constituem atos de resistência ao presente ou um mergulho ainda maior nas condições objetivas? Afinal, o corpo é instrumento de combate ou resultado de uma prática de subjetivação? O sangue que jorra é a possibilidade de uma revolta (silenciosa?) ou o exterior que inunda e transborda o próprio sujeito? O próprio corpo aponta para os limites do esclarecimento. A liberdade do *eu* só pode ser a liberdade do *todo*; caso contrário, não passará de mera (auto)ilusão ou de uma grande despolíticação travestida de potência individual. Como um discurso pautado na efetividade de performances individuais pode recuperar a potência histórica sem a qual a política não acontece? Enquanto permanecerem sem qualquer aparente resolução, todos os impasses contidos no âmago das próprias questões apenas verão o fortalecimento daquela que sempre foi uma das grandes premissas neoliberais, certamente muito cara a alguém como Margaret Thatcher: não existe essa coisa a que se chama sociedade, *apenas indivíduos*.

Se a grande tarefa da segunda onda feminista foi reconhecer que o âmbito pessoal também abarcava uma esfera altamente política, os anos subsequentes haveriam de acrescentar, de modo inconsciente, um novo artigo definido à equação: *the personal is the political*. Ainda falta entender as minúcias e contradições deste movimento que insiste em afirmar a singularidade em um momento de completa subsunção ao capital; a reiteração da identidade em um momento de completa regressão da própria instituição e elaboração do campo subjetivo. No entanto, ao tempo coube a confirmação de que o fenômeno descrito, com todos seus artigos definidos, incorreu em seu oposto: a desmesurada valorização das identidades foi também a faísca necessária para que se incendiasse por completo a própria ideia coletiva de *política*. Os resultados da empreitada são hoje vivenciados por meio da

renúncia à própria atividade pública, personificada na figura de candidatos que dizem não-ser-políticos e ganham eleições, em primeiro turno, com mais de 50% dos votos válidos – afinal, como já apontava Richard Sennett em suas análises acerca de manifestações do século XIX, já não são conteúdos políticos que se encontram em questão nos campos estruturados pela modernidade, mas simplesmente a exuberância de certas *personalidades*. Como se percebe, a história deixa suas marcas e efeitos no presente.

Embora o desenvolvimento do capitalismo e sua subsequente hegemonia se pautassem em uma intensa contradição interna, a consolidação de suas propostas e premissas foi eficaz na eliminação de toda e qualquer possibilidade ou alternativa – um *slogan* que já estava previsto na famosa TINA, de Margaret Thatcher. Em âmbito nacional, foi em julho de 2013 que Roberto Schwarz reconheceu abertamente um problema estruturante no modo de produção teórico em voga:

Salvo engano meu, o nosso espírito crítico foi posto para dormir há mais ou menos 20 anos, no começo da década de 90, quando o Brasil entrou para a era da globalização e tomou conhecimento da nova hegemonia do capital, muito mais completa do que tudo que se havia visto anteriormente. Não que durante esse período não houvesse artistas ou intelectuais inconformistas, tentando dar forma artística ou conceitual à sua insatisfação, à sua percepção de que as coisas não são o que parecem. Mas a crítica não encontrava ressonância e ficava parecendo como que ranhete ou má-vontade isolada, pessoal, coisa de gerações antigas. Na época, explicando que não cabia chamar o seu governo de neo-liberal, Fernando Henrique Cardoso dizia que, ideologias à parte, ele simplesmente fazia o necessário para adaptar o Brasil à ordem da globalização, para a qual não havia alternativa. Em inglês, TINA, as iniciais de *there is no alternative*. O que se opusesse a isso seria “nhenhenhém” ou “fracassomania”, vocês se recordam dessas expressões dele, que buscavam ironizar os pontos de vista contrários. A bem da verdade, é preciso reconhecer aliás que essa ironia funcionava, pois diante do gigantismo da nova ordem mundial e das perspectivas que ela abria, a resistência crítica parecia mesmo um pouco anêmica, sem pé no curso real das coisas. E ainda a bem da verdade, é preciso reconhecer também que os governos Lula e Dilma, embora com mais acento social, não diferiam de Fernando Henrique neste ponto, na visão cor de rosa do capitalismo, que seria a grande solução, e não um tremendo problema por sua vez. [...] digamos que o Brasil passou 20 anos imerso no otimismo quanto à nova ordem capitalista, a qual de fato lhe permitiu avançar muito, ao mesmo tempo que criava problemas crescentes, aqui e mundo afora. A cegueira para estas contradições, alimentada pela ideologia marqueteira oficial, pesava como um tapa-olho sobre a inteligência do país, que perdeu contato com o avesso das coisas, sem o qual não existe vida do espírito. (SCHWARZ, 2013)

Perdendo o contato com o avesso das coisas, a crítica acabou por abdicar do estudo das contradições que regem o corpo social, focando-se apenas na descrição de meros recursos formais em obras nas quais a forma não se fechava por completo. Embora formas abertas também sejam modos de encerrar a pungência de um conteúdo socio-histórico, era exatamente este modo de produção teórica que entrava em desuso. Em outras palavras, não mais interessava o discurso imanente, mas apenas sua aparência, sempre inovadora, sempre vanguardista, sempre radical e sempre em relação às demais formas: abre-se, então, o momento de um modo de produção teatral completamente enclausurado em si mesmo. Em tamanho interregno, não chega a ser surpreendente que grande parte dos trabalhos – tanto os práticos como os teóricos – tenha passado à mera reprodução dos dados da realidade empírica. De modo geral, a arte que antes poderia funcionar como uma esfera de combate ao grande império do capital acabou por converter-se em instrumento de reprodução das condições objetivas – em última instância, em mais uma mercadoria. A reafirmação do existente parecia uma das condições pressupostas à vivência teatral. No fundo, seriam essas as condições fundamentais que embasam as formulações e produções intituladas por aquela categoria de *teatros do real*? Sem a percepção das contradições intrínsecas à vida pública parece restar apenas a compatibilidade – ou a eterna enunciação de uma revolta vazia.

Hoje, teóricos saúdam aquilo que chamam de uma arte em campo expandido, um movimento que nasce de um enorme hibridismo entre os campos e daquele ainda incansável desejo, embora já formulado em novas bases, de intersecção entre arte e vida. Todavia, foi Giorgio Agamben quem reconheceu, em um de seus pequenos ensaios, que um dos grandes feitos do século XX consistiu na transformação do modo de ler as manifestações artísticas: se antes a arte fazia parte de uma esfera de *interesse*, agora ela passa a se tornar meramente *interessante*. Dito isso, poder-se-ia concluir o seguinte: enfim não foi a arte que expandiu seu campo, mas o próprio capitalismo que se transformou em artista², estetizando por completo a política e os preceitos da vida social – um processo no qual a arte moderna e suas respectivas experiências de vanguarda tiveram grande e indireta participação. Embora se aproprie de preceitos estéticos, o capitalismo reserva à arte apenas uma profunda hostilidade, reduzindo-a a completa

² Vale consultar: LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

insignificância: a arte em campo expandido é, na verdade, a arte em um de seus momentos de maior enclausuramento. No fundo, aquele argumento expansivo só pode ser admitido em circuitos teóricos encerrados na própria emergência formal de trabalhos quaisquer, desvinculados de seu contexto histórico, e na retórica da multiplicidade de sentidos que atualmente impede o próprio exercício da crítica e o efetivo trato analítico com as obras, em prol de um incessante louvor a suas supostas margens de indefinição, o que acaba sendo uma boa maneira de defini-las.

Por fim, a despeito da elaboração de eventuais respostas às perguntas do tempo presente, duas parecem ser as conclusões deste longo estudo. Retornando a Danan, que abriu este texto, poder-se-ia dizer que sua incapacidade de formular uma resposta à questão daquele estudante, naquela manhã de outubro, não advém de mero desconhecimento das estruturas sociais, mas diz respeito a um modo de produzir teoria que, desconectado dos eixos de luta político-social, apenas regenera em sons vazios e descrições de fenômenos. O ponto é que a questão nunca foi descrever fenômenos, mas entender suas causas. Todavia, nenhuma teoria crítica é capaz de vigorar sem que contenha, em seu âmago, um projeto de futuro: sua elaboração é a grande tarefa dos contemporâneos. Por sorte, grandes mudanças culturais ocorrem sempre de uma geração para outra. O possível esgotamento de uma teoria também parece apontar para o esgotamento de uma geração, que morre ao mesmo tempo em que sobrevive inteiramente. Aqui, parece iniciar-se um novo trajeto. Por ele, havemos de lutar. Há que se lembrar, constantemente, que todo fim também revela possibilidades de recomeço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Tales. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 187-202.

_____. Da experiência ao melhor entretenimento do mercado. *Peixe Elétrico*, n. 3. Disponível em: <http://www.peixe-eletrico.com/single-post/2016/10/16/Da-experi%C3%A2ncia-ao-melhor-entretenimento-do-mercado>. Acesso em: 07 dez. 2016.

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Ensaios sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução: Verlaine Freitas. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. A coisa mais inquietante. In: *O homem sem conteúdo*. Tradução, posfácio e notas: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 15-26.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.

CARLSON, Marvin. Teatro pós-dramático e performance pós-dramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Rio Grande do Sul, v. 5, n. 3, p. 577-595, 2015.

DORT, Bernard. A vanguarda em suspenso. In: *Teatro e vanguarda*. Seleção de textos e tradução: Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1973, p. 155-165.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FRASER, Nancy. The end of progressive neoliberalism. *Dissent Magazine*, January 2nd, 2017. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/online_articles/progressive-neoliberalism-reactionary-populism-nancy-fraser>. Acesso em: 15 jan. 2017.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução: Marcos César de Paula Soares e Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático, doze anos depois*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Rio Grande do Sul, v.3, n.3, p. 859-878, 2013.

_____. "Teoria e experiência do teatro". IN: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *Ensaio em cena*. São Paulo: Et Cetera Editora; Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), 2010, p. 14-21.

MARCUSE, Herbert. *A grande recusa hoje*. Tradução: Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999.

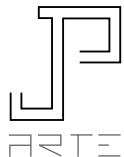
PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. A situação da cultura diante dos protestos de rua. *Blog da Boitempo*, 23 jul. 2013. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/07/23/a-situacao-da-cultura-diante-dos-protestos-de-rua/>>. Acesso em: 07 dez. 2016.



SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Matheus Cosmo

Bacharel em Letras, com habilitação em Português e Linguística, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve seu projeto de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. A pesquisa conta com o subsídio integral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

POR UMA ARTE LIVRE E REALISTA: O “MANIFESTO DOS ARTISTAS MODERNOS INDEPENDENTES”

Graziela Naclério Forte
Unesp Marília – grazielaforte@hotmail.com

RESUMO

Após uma década e meia de visibilidade (1930-1945), a arte social perdia espaço para a arte abstrata que contava com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) e profissionais associados à instituição, como Mário Pedrosa. Durante os anos 1950 e início dos 1960, várias foram as divergências e o debate se intensificou entre essas duas tendências. Foi nesse contexto que seis artistas assinaram, na cidade do Rio de Janeiro, o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes” (1960), em uma evidente referência ao “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente” (1938). Reivindicavam a permanência deles e da arte figurativa no mundo das artes, e portanto, tinham como propósito chamar a atenção dos críticos, jurados dos salões e contratantes de um modo geral. Tal fato evidencia um período de disputas internas pela adoção da estética ideal, além da legitimação e consagração dos artistas, em uma época de grandes mudanças dos referenciais artísticos.

PALAVRAS-CHAVE

Manifesto dos Artistas Modernos Independentes. Arte Brasileira. Arte e Política. Arte Figurativa. Arte Abstrata.

ABSTRACT

During one decade and a half (1930-1945) the social art was in evidence. But the abstract art started to turn more visible why the International Association of Art Critics (IACA) and associated professionals, like Mário Pedrosa, gave an especial support. During the 1950s and early 1960s, the debate between those two languages of art intensified. In this transition period, six artists signed in the city of Rio de Janeiro, the "Manifesto of the Modern Artists Independent" (1960), in an obvious reference to the "Manifesto for an Independent Revolutionary Art" (1938). These and other facts show us how were the disputes for to adopt the ideal aesthetic, beyond the legitimation and artist consecration.

KEYWORDS

Manifesto of the Modern Artists Independent. Brazilian Art. Art and Politics. Figurative Art. Abstract Art.

Em dezembro de 1960, no Rio de Janeiro, o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”¹, supostamente redigido por Robert Simon², militante do Partido

¹ Caixa 48/Arch A2/p.11.5.2, Cedem – Unesp, Fundo Astrojildo Pereira (ASMOB), consultado em maio 2014.

² Nos arquivos do PCB não localizamos nenhum militante com este nome. Robert Simon pode ser um pseudônimo formado pelos nomes dos primeiros pensadores socialistas: Robert Owen e Saint Simon. Nesta época era muito comum o uso de nomes de guerra, o que torna a identificação bastante difícil.

Comunista Brasileiro (PCB), foi assinado por seis artistas plásticos: Antônio Pedro de Carvalho (1936-?), Chlau Deveza (1922-1993), Darwin Silveira Pereira (1913-1989), Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), José Maurício Netto Figueiredo (?), além do escultor Honório Peçanha (1907-1992), em um período final do embate entre figurativos e abstratos. Essa disputa, que teve início ainda nos anos 1940, marca a segunda reatualização significativa no sistema das artes plásticas³, no século XX.

Nesse processo de reconfiguração dos discursos artísticos, defendia-se ou atacava-se a figuração e a abstração dependendo dos envolvidos no debate. A defesa da Arte Abstrata e, paulatinamente da Arte Contemporânea foi se estabelecendo como uma nova classificação artística, que incluía diversos gêneros, passando pelo Neoconcretismo do Grupo Ruptura (contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, em defesa da invenção das formas, trabalhos seriais e modulares), pelo Grupo Frente (1954-1956) e seus trabalhos concretos (relacionado às ciências exatas e ao desenvolvimento tecnológico), tendo Mário Pedrosa como ativo participante, defensor da abstração e a essa altura um opositor do Realismo, que ele mesmo ajudara a divulgar pelo país ainda no início dos anos 1930⁴.

O “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”

É dentro deste contexto de disputas e embates entre os artistas figurativos, de viés Expressionista e Cubista com o objetivo de representar a nação brasileira, e os artistas Concretos, que buscavam a liberdade de expressão, apoiados na ideia do Universalismo Moderno, fundado na Ciência e na Racionalidade ou os artistas Neoconcretos do Rio de Janeiro, que propunham a abstração geométrica que surge o

³ A primeira grande alteração no sistema das artes plásticas, no século XX, deu-se em 1922, com a introdução do modernismo. A corrente moderna utilizou algumas das instituições tradicionais do sistema acadêmico, como a Escola Nacional de Belas Artes, o Salão de Belas Artes; e promoveu a criação de museus de arte e novas associações de artistas, como o Clube de Artistas Modernos (CAM), a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Grupo Santa Helena e o Seibi, todos de São Paulo, além da Pró-Arte, do Rio de Janeiro, dentre outros. O auge da vanguarda brasileira foi nacionalista (anos 1920) e o segundo tempo (décadas de 1930 e 1940), francamente social.

⁴ Estamos nos referindo à palestra que Pedrosa proferiu no Clube de Artistas Modernos (CAM) sobre “As Tendências Sociais da Arte de Kaethe Kollwitz”, posteriormente publicada no jornal *O Homem Livre*, de julho de 1933, considerado o primeiro trabalho dele como crítico de arte.

“Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”, folheto impresso distribuído em livrarias e enviado aos mais diversos jornais desde o estado do Pará até o Paraná, que causou polêmica no já acirrado meio artístico. Darwin Silveira Pereira, que estava encarregado da divulgação do documento, chegou a receber ameaças de morte. Os seis artistas se reuniram para censurar as tendências artísticas modernas e defender suas posições quanto ao destino da arte brasileira da época.

Os pintores Chlau Deveza, Eugênio de Proença Sigaud, Antônio Pedro de Carvalho, José Maurício Netto Figueiredo e o escultor Honório Peçanha, além de Darwin, formavam o grupo de resistência, contrário, segundo eles, ao mercenarismo da cultura no país, em 1960 e às novas linguagens artísticas, colocando-se como defensores da arte figurativa. Em outros termos, o documento reivindicava o antigo como forma de preservar os valores deles próprios. Deveza dizia-se ser por um Realismo Expressionista e Moderno que refletisse os anseios e as lutas do homem por um verdadeiro humanismo, por um futuro de igualdade e de paz. Por uma verdadeira Arte Moderna, autêntica, saída das nossas tradições e voltada à dignidade humana, ao nosso povo. Ela seria moderna, à medida que fosse dirigida ao homem da época e seria arte na proporção que refletisse o humanismo e a poesia que emana do coração das pessoas, afirmava. Eles estavam em sintonia com Plínio Ribeiro Cardoso e demais críticos de arte militantes da esquerda.

Os signatários do manifesto tinham como ponto de contato a cidade do Rio de Janeiro, local onde haviam nascido ou vivido longos períodos. A capital do estado era nesta época a capital do país e atraía os artistas que estavam em busca das escolas de formação, como a Academia Nacional de Belas Artes (ENBA) e o Liceu de Artes e Ofícios.

Outro aspecto importante era a militância política de esquerda. Eugênio de Proença Sigaud e Chlau Deveza haviam participado da mostra de arte organizada para homenagear e apoiar o PCB e que acontecera na sede da livraria e editora carioca Casa do Estudante do Brasil, em 1945⁵. Suas obras foram expostas junto aos trabalhos de

⁵ A Editora Casa do Estudante do Brasil publicou obras como *La Crise des Sciencis de L'Homme*, de Pierre Monbeig, de 1943; *O Movimento Modernista*, de Mário de Andrade, de 1942; *Interpretações*, de Astrojildo Pereira; e *Arte Necessidade Vital*, de Mário Pedrosa, de 1949. In: Luiz Felipe Gonçalves, *Sigaud o Pintor dos Operários*, L.F. Editorial Independente, 1981, p. 38.

Cândido Portinari e Quirino Campofiorito, além de Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi, Burle Marx, Bustamante Sá, Carlos Scliar, Haroldo Barros, Heitor dos Prazeres, José Pancetti, Mário Zanini, Oswald de Andrade Filho, Santa Rosa e outros. Na programação, além da mostra de artes estavam incluídas palestras sobre reforma agrária, miséria e sofrimento do povo. Empreendimento inédito no gênero, pela quantidade e qualidade das obras, onde os artistas plásticos ofereceram ao Partido sua contribuição, afirmando a solidariedade na luta pela democratização do país e melhoria das condições de vida do seu povo. De acordo com Sigaud “aquela exposição do Partido representou a força social que vinha sendo executada por mim: eu retrato até hoje a miséria de nossa classe inferior, minha pintura é da linha socialista, não mudei muito de lá para cá”⁶. O evento tinha o objetivo de angariar recursos, através da venda de obras de arte, para a imprensa popular, importante meio de comunicação do partido, que estava lançando, naquele ano, candidato próprio à presidência. As eleições seriam realizadas em dezembro do mesmo ano. Na ocasião foram eleitos o senador Luiz Carlos Prestes e 14 deputados, entre os quais Jorge Amado. Contudo Cândido Portinari, influente entre os pintores de esquerda, não conseguiu se eleger a deputado federal.

Chlau Deveza, Darwin Silveira Pereira e Honório Peçanha nessa época foram fichados no DEOPS de São Paulo, porém o conteúdo de seus prontuários é muito inexpressivo. Eles executavam atividades em proveito do comunismo e obedeciam às diretivas do Partido, cuja política cultural era, desde os anos 1940, voltada à expansão dos ideais comunistas para as massas. Dentro desse objetivo, a arte social mostrou-se capaz de alcançar a classe trabalhadora através de temas brasileiros, especialmente aqueles que abordavam a vida do trabalhador do campo ou da cidade.

Nesse sentido, os signatários do manifesto tinham mais um ponto de contato: a amizade com Cândido Portinari, que além de ativo militante, fora professor na Escola do Povo, ligada ao Partido. Ademais, o artista incorporava a temática social em sua obra arraigada na valorização do homem simples e trabalhador. De acordo com Tadeu Chiarelli: “a pintura de Portinari talvez tenha sido aquela que melhor representou o

⁶ Luiz Felipe Gonçalves, *Sigaud o Pintor dos Operários*, L.F. Editorial Independente, 1981, p. 38.

brasileiro como protagonista da história do país, como símbolo do Brasil”⁷. Artista realista, reafirmou em várias oportunidades seu compromisso com uma expressão de caráter nacional e social, chegando a reivindicar um lugar para os artistas figurativos, em 1951. Foi “provavelmente o principal representante do regime de valores contra os quais Mário Pedrosa defendeu um novo sistema de avaliação do fenômeno artístico”⁸. Liderava uma agremiação informal, formada por artistas e intelectuais como Carlos Scliar, Glauco Rodrigues e Oscar Niemeyer, além de Darwin, Deveza e Sigaud. Eles se reuniam para discutir arte, arquitetura, política nacional e internacional e uma das principais linhas de atuação era, justamente, a pintura mural, pois consideravam ser este o melhor instrumento da arte social, porque o muro pertence à comunidade e tem a capacidade de chamar a atenção de muita gente para a história que ali está sendo narrada. Ademais, Portinari havia contribuído para a formação de Darwin Silveira, chegando a patrocinar uma de suas primeiras exposições e se referia ao amigo com intimidade: “eu era um dos poucos que entrava em sua casa sem marcar hora”⁹. Sigaud, no entanto, foi seu aluno entre 1935 a 1937, no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal.

Em comum, os 6 signatários do manifesto tinham o hábito de expor nos Salões Nacionais de Belas Artes, além de terem participado do Salão Revolucionário, de 1931. O fato de serem artistas militantes fazia com que circulassem por eventos encabeçados por Quirino Campofiorito. O gravador potiguar Rossini Perez¹⁰, radicado na cidade do Rio de Janeiro desde os anos 1940, lembra que os artistas militantes de esquerda encontravam espaço nas instituições cariocas da década de 1960, graças à atuação e ao prestígio de Campofiorito, antigo participante, junto com Eugênio de Proença Sigaud, do Núcleo Bernardelli. Quirino atuava em diversas frentes, era artista plástico, arquiteto, crítico de arte, decorador, editor entre 1935 e 1940 do mensário “Belas-Artes”, militante do Partido Comunista, professor de desenho e arte decorativa na ENBA, na mesma época que Oscar Niemeyer e Sigaud, e organizador dos principais salões. Desde 1940,

⁷ Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo que Veio Depois*, São Paulo, Alameda Editorial, 2012, p. 225.

⁸ Patrícia Reinheimer, *Engajamento versus Autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960*, Campinas, Revista Proa, no. 1, vol. 1, 2009, p. 95.

⁹ *A Gazeta*, “Pintura de Darwin”, 13 jun. 1979 e Roberto Pontual, “Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand”, Rio de Janeiro, *Edições Jornal do Brasil*, 1976, pp. 33.

¹⁰ Rossini Perez em depoimento à autora em dezembro de 2015.

integrava o júri ou a comissão organizadora da Divisão Moderna e do Salão Nacional de Arte Moderna, além de jurado para a seleção de obras e artistas dos salões municipais no estado da Guanabara, membro do júri de seleção e premiação da I Bienal de São Paulo (1951) e das edições seguintes; membro da comissão julgadora de muitos concursos de arte, bancas examinadoras de cursos para cátedras e docências da antiga Universidade do Brasil e que ensinou e estimulou várias gerações de artistas. Pintor social, comprometido com as causas do povo, havia participado, ainda, do debate sobre Abstracionismo, nos anos 1950, e assim como vários artistas e intelectuais, resistia à chegada da Arte Abstrata, argumentando que ela fugia da proposta de modernização cultural baseada no reconhecimento das raízes populares. Entendia a Arte Abstrata como um projeto de tendência elitista, enquanto a Arte Figurativa parecia ser acessível a todos.

Vale lembrar que Quirino é quem assina o catálogo da exposição de Chlau Deveza, em 1961 contendo 20 desenhos realizados na Europa e o texto de abertura do catálogo da exposição de Antônio Pedro de Carvalho, em 1962, o que mostra a proximidade dos artistas participantes do manifesto de 1960 e o crítico de arte.

Com formação acadêmica, os seis signatários acabaram transitando para o modernismo, adotando a arte social, figurativa, expressionista até os anos 1960 e 1970¹¹, numa tentativa de preservar a propaganda comunista via expressão artística, enquanto novas linguagens iam surgindo.

Juntos, os seis artistas se diziam defensores da arte em sintonia com as transformações da sociedade e denunciavam a criação baseada nas pesquisas das formas estéticas abstratas sem sentido ou conotação social, uma vez que elas não consideravam os anseios, os problemas e o sofrimento do povo. O documento tinha o objetivo de denunciar os críticos “mercenários da cultura”, na opinião deles, onde Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Jayme Maurício, dentre outros defensores das formas estéticas abstratas e da arte como caminho para o desenvolvimento individual, em oposição aos

¹¹ De acordo com os historiadores da arte, a temática social marcou as décadas de 1930 e 1940, no Brasil. A produção tardia do grupo nos chama a atenção, uma vez que de imediato temos a sensação de que estavam na contramão do que se vinha produzindo.

cânones artísticos, às normas acadêmicas e, principalmente, ao modernismo vigente desde os anos 1920 estavam incluídos.

O grupo, através do manifesto, rendia homenagens aos artistas do modernismo dos anos 1920 e 1930 e por outro lado criticava aqueles que haviam sido legitimados pelas galerias, compradores, governo ou críticos de arte e já estavam inseridos no mercado.

Pretendia, ainda, reunir os defensores da arte e da revolução, da dignidade humana, da justiça social e da liberdade artística calcada na expressão dos anseios, problemas e sofrimentos do povo como os operários e os camponeses. Inspirava-se na Pátria, na Humanidade, na mulher, na natureza, no trabalho, no progresso, na vida e na luta social. Portanto alertavam:

aqueles que se arvorando em vanguardistas da arte, conseguiam por meios nem sempre confessáveis fabulosas verbas governamentais a fim de manter uma máquina oligárquica, integrada por artistas plásticos desorientados. Assim fazendo, lançavam o público em tremenda confusão sobre a finalidade da arte que, ao igual de todas as demais atividades humanas eram a liberdade e o progresso; haviam envenenado a juventude com falsos conceitos e faziam acreditar na criação de formas estéticas abstratas e sem sentido, desconhecedoras dos problemas que nos cercavam e das grandes transformações sociais da época.

Em termos estéticos, os seis acreditavam que quanto mais realista a obra, mais valor ela teria, e assim sustentavam o primado do conteúdo sobre a forma. Como esse mesmo conteúdo precisava ser rico de ideias, era necessário que tivessem um conhecimento profundo da vida e da realidade, pois a realidade social era o tema central e servia para denunciar as injustiças e o sofrimento. Em grande parte das vezes, o tema era apresentado com pessoas em situações de trabalho. Por fim, colocavam-se contra os que pesquisavam novas formas, em uma crítica direta aos abstratos e aos críticos modernos.

Quanto ao manifesto, é importante lembrar que esse tipo de documento havia sido comum nas quatro primeiras décadas do século XX, tanto no Brasil como no exterior (“Manifesto Futurista”, de 1909; “Sete Artes”, de 1923; “Poesia Pau-Brasil”, de 1924;

“Surrealista”, de 1924; “Antropofágico”, de 1928; “Nhengaçu Verde-Amarelo”, de 1929; “Arte Concreta”, de 1930; dentre outros), embora nos anos 1950 ainda tenham aparecido o “Manifesto Ruptura” e o “Concretista”.

O documento assinado em 1960 retomou a prática de se expor ideias e de se defender posições em grupo através da escrita, com ampla divulgação pela imprensa. Ele guarda semelhanças com o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente”, criado por André Breton e Diego Rivera, em 1938, no México e publicado na *Partisan Review*, em Nova Iorque que explicitou o pensamento de León Trotsky sobre as artes plásticas e teve o próprio Mário Pedrosa como seu principal divulgador aqui no Brasil.

Embora os dois documentos sejam de épocas e locais diferentes, foram escritos em momentos cruciais para as artes plásticas, envolvendo disputas no plano político. O primeiro caso refere-se ao contexto do entre-guerras (1918-1939), quando as acirradas tensões políticas e ideológicas invadiram o campo da cultura. Já a transição da arte figurativa para a abstrata, num momento em que os manifestos já não eram tão comuns, simbolicamente representa as disputas do período posterior a II Guerra Mundial, conhecido por Guerra Fria, quando ocorreram divergências estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos, a União Soviética e suas zonas de influência.

Ambos os manifestos eram ideologicamente engajados e tinham a pretensão de mobilizar um grupo de artistas, combatendo os opositores e defendendo a expressão individual livre na arte, para que cada um pudesse expressar os anseios, problemas e o sofrimento do povo de sua época, uma vez que acreditavam que a arte não estava isolada dos acontecimentos políticos e sociais, mas inserida nessas esferas. Ou seja, eram tentativas de definir posições estéticas frente às disputas ideológicas.

No entanto, o “Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente” (1938) marcou o rompimento do grupo de esquerda com o Realismo soviético, favorecendo uma maior abertura quanto às representações e expressões artísticas, inclusive as manifestações não figurativas¹². É no desfecho do referido documento que seus autores definem os objetivos: a independência da arte para a revolução, a revolução para a liberação definitiva da arte. No “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes” (1960),

¹² Gláucia Kruse Villas Boas, “Concretismo”, in: Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre a Arte Brasileira*, São Paulo, Edições SESC e WMF Martins Fontes, 2015, p. 268.

por sua vez, a conclusão é outra, pois os artistas desejavam sentir e expressar, através das artes plásticas, os anseios, problemas e os sofrimentos deles próprios e do povo. Em outros termos, queriam que suas obras refletissem a evolução histórica e social da humanidade, colocando-se contrários às expressões artísticas não figurativas.

O que aconteceu depois de 1960?

O controvertido e original “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”, de 1960 recebeu tanto críticas como elogios. A divulgação do documento chegou a ser dada como furo de notícia e criou polêmica. Dentre os destinatários estavam o “Diário da Tarde”, de Curitiba; o “Diário de Notícias”, do Rio de Janeiro; a “Folha de São Paulo” e os periódicos editados por Astrojildo Pereira (1890-1965), crítico literário, intelectual marxista, vice-presidente do Instituto de Intercâmbio Cultural Brasil-URSS (IICBU)¹³, cuja congênere de São Paulo, chamada de União Cultural Brasil-URSS tinha Chlau Deveza como Diretor do Conselho. Astrojildo fundara o PCB, em 1922, no Rio de Janeiro, mas estava afastado, colaborando na imprensa partidária, através do jornal “Diário de Notícias” e das revistas “Diretrizes” e “Estudos Sociais”, nas décadas de 1950 e 1960.

Os signatários do manifesto queriam garantir a permanência deles no mundo das artes plásticas e o documento pretendia reunir os defensores da arte social, ao mesmo tempo que combatia a crítica moderna no país. Naquele momento, o caráter figurativo era uma maneira de mostrar às grandes instituições que não havia apenas o Abstracionismo. Em artigo que circulou pelo estado da Guanabara, em março de 1961, Honório Peçanha¹⁴ denunciava a preferência das instituições particulares pela Arte Abstrata. De acordo com ele,

a obra de arte moderna seria depois de realizada, dá há muitos a impressão de coisa fácil de fazer. Imitar, compor uma variante daquilo que outro à custa de muita pesquisa conseguiu encontrar. Isso sim, é fácil bastando apenas habilidade manual e suficiente falta de escrúpulo. Por isso, da noite para o dia surgiu como cogumelos uma legião de artistas modernos de segunda mão. Mas havia, ainda, coisas mais fáceis, além

¹³ Os dados do IICBU constam do cartório de Registro das Pessoas Jurídicas do Rio de Janeiro, sob o número de ordem 6052, do livro A e seus Estatutos datam de 18 de abril de 1958.

¹⁴ *Diário da Tarde*, Curitiba, 30 março 1961, quarta página.

de falso moderno figurativo, a aparecer. O “abstracionismo” e o “concretismo” artes menores aplicáveis na indústria têxtil, na cerâmica, na vidraria, etc. como elemento decorativo foi promovida a mais transcendental expressão de arte. Os artistas jovens que precisam de publicidade para se tornarem conhecidos, que aspiram bolsas de estudos no salão oficial e prêmios nas instituições particulares são obrigados, contrariando as suas naturais inclinações, a fazer “tachismo” ou “concretismo” para que os seus nomes sejam focalizados e possam obter os prêmios ambicionados. E não só os jovens, alguns artistas veteranos suportando o silêncio feito em torno de seus nomes, se deixam também coagir.

Ainda como parte das ações a favor da arte figurativa, o grupo organizou em 1961, a I Exposição de Artistas Modernos Independentes, na antiga capital do país quando foram apresentadas 27 obras¹⁵. O evento, realizado entre os dias 25 de maio e 9 de junho, aconteceu na avenida Copacabana, número 750 e contou com o patrocínio dos aparelhos elétrico-sonoros “Rei da Voz”. Ela era dedicada, mais uma vez, aos pioneiros da arte moderna no Brasil: Anita Malfatti, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Genesco Murta, Ismael Nery, Lasar Segall, Quirino da Silva, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Zina Aita.

Dias depois, artistas plásticos e militantes do PCB como Chlau Deveza, junto com Di Cavalcanti, Djanira, Quirino Campofiorito e outros abriram na Escola Nacional de Belas Artes a mostra com 54 gravuras executadas por 22 jovens artistas de Moscou e Leningrado como Alexander Nikolaevich Volkov¹⁶, Molchanova Galina Petrovna¹⁷, dentre outros. Contavam com patrocínio do diretório acadêmico da própria ENBA e do IICBU, instituição carioca que funcionava como frente legal do Partido Comunista, cujo vice-diretor foi, como já dissemos, Astrojildo Pereira até 1965, ano de sua morte. Em entrevista publicada na página 6 do “Diário Carioca”, datada de 10 de junho de 1961, Di Cavalcanti explicou que:

As gravuras que são apresentadas de jovens artistas da URSS demonstram antes de mais nada que eles estão ligados às aspirações populares e revolucionárias da nação

¹⁵ De acordo com o catálogo da exposição, Darwin Silveira expôs 6 obras (*Rio Paraguai, Rio Cuiabá, Garimpo, Circo, Circo e Palhaço*), Sigaud apresentou 3 composições, Chlau Deveza participou com 7 obras (*Saúde-Rio, Uma Rua em Florença, Anne, um olhar triste em Paris, Sem pão e sem água, Camponesas sem-terra e O jogo de Ramon*), Antonio Pedro teve 6 trabalhos expostos (*Seca, Sertão, Rendeira, Luta pela vida, Mulheres e O Gravador*), enquanto Honório Peçanha mostrou 5 peças em gesso (*Ballet, Frevo, Santo Antônio, retrato de Oswaldo Aranha e Hiroshima*).

¹⁶ O artista plástico vanguardista russo Alexander Nikolaevich Volkov (1886-1957) adotou um estilo que misturava modernismo e a tradicional arte russa.

¹⁷ Molchanova Galina Petrovna (1929-1997) era natural da região de Pskov. Formada pela Academia de Pintura, Escultura e Arquitetura de São. Petersburgo, foi membro da União de Artistas. Fonte: <http://www.art-katalog.com/english/painter/531>, consultado em 9 maio 2016.

que representam. Não existem nelas virtuosismos estéticos ao gosto de um público ávido de novidades. São almas de homens simples que não se envergonham de o ser. Há nelas a linguagem que toca o povo e por isso merecem respeito.

Minha experiência de artista me leva a considerar muito mais difícil tocar a sensibilidade do público por meios diretos como o dessas gravuras, do que utilizando artificialismos ao gosto de uma minoria exaltada.

Considerações Finais

A primeira grande alteração no sistema das artes plásticas, no século XX, deu-se em 1922, com a introdução do modernismo. A corrente moderna utilizou algumas das instituições tradicionais do sistema acadêmico, como a Escola Nacional de Belas Artes, o Salão de Belas Artes e promoveu a criação de novas como as associações de artistas (Clube de Artistas Modernos, Sociedade Pró-Arte Moderna, Pró-Arte, Santa Helena, Seibi, etc.) e os Museus de Arte¹⁸.

O auge da vanguarda brasileira foi nacionalista (anos 1920) e o segundo tempo (décadas de 1930 e 1940) francamente social¹⁹. Em 1932, havia o hábito de os artistas se reunirem em associações como o CAM e a SPAM, ambas de São Paulo ou na Pró-Arte do Rio de Janeiro ou, ainda, promover encontros nos ateliês. Os artistas acadêmicos e alguns modernos passaram a sobreviver das encomendas públicas. Retratistas figurativos modernos se beneficiaram com o aparecimento de um comércio relativamente próspero. A base dos negócios era a arte moderna e contemporânea nativa.

É das décadas de 1930 e 1940 que os seis signatários do “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes” possuem suas referências artísticas, de sociabilidade e consagração. Até meados da década de 1950, eles estavam afinados às tendências e seguiam os princípios da arte popular e da configuração artística voltada à função social da arte, cuja tentativa de conceituação passava pelo marxismo²⁰. As ideias políticas

¹⁸ Maria Amélia Bulhões Garcia, *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60/70*, Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1990, p. 95.

¹⁹ Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Scrita, 1991, p. 41.

²⁰ Otilia Arantes considera a fase social da arte brasileira de 1930 a 1945, enquanto que para Aracy Amaral e André Toral essa etapa alarga-se até 1956. Ao analisarmos o conjunto da obra, notamos que o artista plástico Carlos Prado, por exemplo, produziu arte social até a segunda metade da década de 1950 e os signatários do manifesto por nós estudado, realizaram trabalhos sociais até fins dos anos 1980. Ver: Otilia

revolucionárias foram adotadas por um grupo de artistas plásticos de nosso país. Em sintonia com o debate da época, Darwin Pereira, Eugênio de Proença Sigaud e Honório Peçanha valeram-se da temática social em muitas de suas obras.

Em termos políticos, desde 1941, o Partido Comunista do Brasil vinha se reorganizando e participando de movimentos diversos e, até ter seu registro novamente cassado, em 1947, gozava de grande aceitação popular. A temática social, com ênfase na diferença de classes ou nos trabalhadores urbanos das fábricas ou rurais, a partir de uma representação mais ou menos realista, dependendo do artista, foi estimulada e a arte tomada como uma arma de combate na luta de classes²¹.

A segunda reatualização significativa do sistema das artes plásticas ocorreu em 1951, com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, que deu início a uma série de modernizações implantadas ao longo da década e da seguinte. O sentido maior do período foi a articulação com as tendências abstracionistas predominantes nos Estados Unidos após a II Guerra Mundial.

Isso aconteceu em meio a disputas, ou seja, o tom havia deixado de ser a busca de uma arte nacional e os novos artistas iniciavam um diálogo com a arte internacional, assim como a crítica fortalecida atuava em defesa da Arte Abstrata com o intuito de intervir decisivamente na cena artístico-cultural, propondo sua transformação.

Já em 1959 constata-se uma predominância do Rio de Janeiro sobre São Paulo, onde as relações entre os indivíduos atuantes nas artes plásticas eram mais estruturadas e as instituições reconhecidas e aceitas como legítimas e legitimadoras. Mas, a capital fluminense foi perdendo, gradativamente, a influência e na década seguinte São Paulo a suplantou em termos de importância dentro do sistema das artes²².

No início dos anos 1960, a produção artística brasileira em voga continuava sendo a abstrata ou apresentava um figurativismo tímido. Nota-se um processo com profundas modificações em todo o país, nas mais diversas áreas, que sofreram o impacto do aumento significativo de novos artistas que atuavam paralelamente com os sobreviventes da chamada primeira geração de modernistas.

Arantes, *Política das Artes – Mário Pedrosa*, São Paulo, EDUSP, 1995, prefácio, p. 21; e Aracy Amaral e André Toral, *Arte e Sociedade no Brasil de 1930 a 1956*, São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1.

²¹ Patrícia Reinheimer, *op. cit.*, 2009, p. 102.

²² Maria Amélia Bulhões Garcia, *op. cit.*, p. 137.

Dos seis signatários do “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”, quatro se mantiveram na ativa, criando obras de abordagem social até o fim da vida (décadas de 1970 e 1980) e conquistaram reconhecimento tardiamente: um pouco antes de morrerem ou postumamente, com exceção de Sigaud. As obras deles associam-se ao grupo de pintores sociais que iniciaram na década de 1930; aproximam-se dos modernistas históricos dos anos 1920; e distanciam-se totalmente dos abstratos. Eles eram artistas militantes do PCB, que mantinham ampla participação em eventos e exposições de arte organizadas pela esquerda e contavam com o apoio e a amizade de Quirino Campofiorito. Embora todos tivessem formação acadêmica, defendiam a arte social, figurativa e expressionista capaz de mostrar o trabalhador urbano ou rural como personagem principal do mundo capitalista moderno. Muitas vezes, atuaram como jurados dos salões modernos, defendendo aqueles que apresentavam o mesmo perfil político e defendiam a arte como reflexo da sociedade.

O lugar na história da arte brasileira desses seis artistas, signatários do manifesto é dado por motivos diversos. Sigaud se destacou como o pintor dos operários da construção civil e pelos murais da catedral de Jacarezinho. Honório Peçanha é o escultor do Memorial JK, em Brasília. Darwin Pereira Silveira é lembrado pelas obras que representam o circo e seus palhaços. E Chlau Deveza por ter deixado obras de temas variados.

Podemos dizer que a importância deles reside na pintura de tema social, popular ou religioso, com a qual estão invariavelmente associados. Possivelmente, a maior contribuição desses artistas foi a representação do trabalhador como personagem principal da vida e das forças sociais, políticas, econômicas e culturais da cidade; onde se encontram os aspectos do mercantilismo, do capitalismo, as consequências das descobertas científicas e da revolução industrial. Eles contribuíram para a história da arte brasileira à medida que foram capazes de mostrar o quão frutífero foi o período. E isso é possível notar através dos vários debates que cercam o mundo das artes brasileiro.

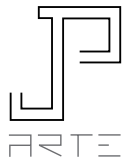
Com base em nossas análises, podemos dizer que o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes” foi importante naquele momento porque marcava a posição de seus signatários, atuantes no Rio de Janeiro, como eternos defensores da arte figurativa e de suas instituições legitimadoras. O documento era uma tentativa de abrir

caminho no que parecia ser uma atividade fechada, restrita tão somente aos neoconcretos.

Foi a partir do manifesto que nós conhecemos melhor seus signatários e pudemos compreender como se deram as várias questões sociais, culturais e políticas que acompanharam o processo de modernização da arte nacional, com maior enfoque na produção artística do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XX.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê?* São Paulo, Nobel, 1987.
- _____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª. ed. São Paulo, Editora 34, 1998.
- _____. *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo*. 3ª. ed. São Paulo, Editora 34 e EDUSP, 2003.
- _____. *Tarsila do Amaral*. São Paulo, Fundação Finambrás, s.d.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e Ensaios (1980-2005)*. São Paulo, 34, 2006.
- AMARAL, Aracy & TORAL, André. *Arte e Sociedade no Brasil*. São Paulo, Instituto Callis, 2005, vol. 1-2.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Scrita, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. *A Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.
- _____. *Um Modernismo que Veio Depois*. São Paulo, Alameda, 2012.
- GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil Anos 60/70*. Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1990.
- GONÇALVES, Luiz Felipe. *Sigaud o Pintor dos Operários*. L.F. Editorial Independente, 1981.
- PONTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1976.
- _____. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- REINHEIMER, Patrícia. *Engajamento versus Autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960*. Campinas, Revista Proa, no. 1, vol. 1, 2009, pp. 94-119.
- VILLAS BOAS, Gláucia Kruse. “Concretismo”. in: Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre a Arte Brasileira*, São Paulo, Edições SESC e WMF Martins Fontes, 2015.
- Arquivos e Acervos
- Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, pastas de:
- a. Antonio Pedro de Carvalho, CAR40,
 - b. Chlau Deveza, DE12,
 - c. Darwin Silveira Pereira, PE137,
 - d. Eugênio de Proença Sigaud, S14,
 - e. Honório Peçanha, PE16
- Arquivo DEOPS, de São Paulo
- a. Prontuário 0080390, de Cândido Portinari,
 - b. Prontuário 00121494, de Chlau Deveza,
 - c. Prontuário 00025401, de Darwin Silveira Pereira,
 - d. Prontuário 00036102, de Honório Peçanha,
 - e. Prontuário 00005890, de Quirino Campofiorito,
- Arquivo pessoal de Larissa Romer Karl, Londres, Inglaterra.



Fundo Astrojildo Pereira (ASMOB), CEDEM da Unesp.

Fundo Lívio Xavier (CEMAP), CEDEM da Unesp.

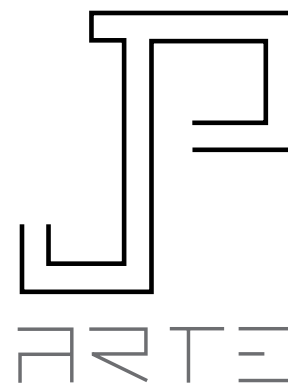
Depoimentos

Rossini Perez, em dez. 2015.

Cláudia Saldanha, em 15 abr. 2016.

GRAZIELA NACLÉRIO FORTE

Pós-doutora pela Unesp-Marília (2017), doutora pela Unicamp (2014) e mestre pela Universidade de São Paulo (2008). Tem experiência na área de História Social, com ênfase em História Social da Arte Brasileira, atuando nos seguintes temas: sociabilidades artísticas, arte e política, realismo social, realismo socialista e modernismo.



MESA 20
PSICOLOGIA / PSICANÁLISE /
SEXUALIDADE

Luana do Amaral Silva
UNESP

RODIN, BAUDELAIRE E O
EROTISMO NA ARTE

Anaína Nagata Otoch
USP

TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE
A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA
NA OBRA DE PABLO PICASSO

Larissa Neves Barbieri e
Rosana Aparecida Pimenta
UFV

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO
CEMITÉRIO COMO ESPAÇO URBANO:
SOBRE RESSIGNIFICAR A IDEIA
DE VIDA E MORTE

Teresa Midori Takeuchi
UNESP

OS SÍMBOLOS EROS E TÂNATOS EM
A CASA DAS BELAS ADORMECIDAS E
MEMÓRIA DE MINHAS PUTAS TRISTES

Talita Gabriela Robles Esquivel
UNESP

O LEONARDO DE FREUD

RODIN, BAUDELAIRE E O EROTISMO NA ARTE

Luana do Amaral Silva
Instituto de Artes / UNESP – luanadoamaral@gmail.com

RESUMO

Auguste Rodin era um grande admirador de Charles Baudelaire, mesmo antes de ilustrar o seu livro de poesias intitulado “*As Flores do Mal*”. Quando a essência dos poemas já estava internalizada no escultor, ele deu vida a algumas de suas ilustrações tornando-as esculturas de grande porte, revelando o clima de erotismo e sensualidade presentes na literatura. Assim, este artigo procura desvelar o erotismo da poesia de Baudelaire nas esculturas de Rodin.

PALAVRAS-CHAVE

Auguste Rodin. Charles Baudelaire. Escultura. Poesia. Erotismo.

ABSTRACT

Auguste Rodin was a great admirer of Charles Baudelaire, even before illustrating his poetry book entitled "The Flowers of Evil." When the essence of the poems was already internalized in the sculptor, he gave life to some of his illustrations making them large sculptures, revealing the climate of eroticism and sensuality present in the literature. Thus, this article seeks to uncover the eroticism of Baudelaire's poetry in Rodin's sculptures.

KEYWORDS

Auguste Rodin. Charles Baudelaire. Sculpture. Poetry. Eroticism

1. Introdução

Charles Baudelaire foi um poeta francês pouco apreciado durante a sua vida, e hoje é considerado um dos expoentes da literatura francesa do século XIX. Quando a coletânea de poemas intitulada “*As Flores do Mal*” foi publicada em 1857, provocou um processo, no qual Baudelaire foi acusado de atentar contra a moral pública.

Por sua vez, Auguste Rodin começou a ser reconhecido graças à recomendação de altas personalidades no salão literário de Madame Adam. Em 1880, o escultor conseguiu a encomenda de uma porta monumental em bronze, destinada ao que seria o Museu das Artes Decorativas. Era a “*Porta do Inferno*”. O tema foi inspirado na “*Divina Comédia*” de Dante Alighieri e no livro “*As Flores do Mal*” de Charles Baudelaire.

Naquele momento Rodin era o escultor mais procurado de Paris. Em 1884 *A Porta* estava consideravelmente adiantada, mas o alto custo da fundição impediu sua realização imediata. Esta situação exigiu que Rodin se comprometesse com outras encomendas, inclusive a reprodução das pequenas esculturas planejadas para compor os condenados da *Porta*, agora em grandes dimensões.

O escultor se dedicou por aproximadamente vinte anos ao Monumento sem nunca ter concluído ou entregue. Dele surgiram vinte e três esculturas tornadas independentes: estas obras possuem variações do mesmo tema ou foram utilizadas para compor outros grupos sob a técnica da *assemblage*.

Neste artigo, as esculturas que podem desvelar o erotismo da poesia de Baudelaire nas ilustrações e esculturas de Rodin são: *Mulheres Condenadas*, *O Despertar*, e *Eu Sou Bela*.

2. Mulheres Condenadas

Esta obra foi uma das realizações mais audaciosas de Rodin, que surpreendeu o público pela originalidade perturbadora das atitudes arqueadas, dobradas, transtornadas, reviradas, desses acasalamentos que nenhum escultor havia ousado tratar anteriormente.



1. Mulheres Condenadas, 1885 em bronze.

Fonte: Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 94-95.

Embora no livro haja um poema com título homônimo “*Femmes Damnées*”, a ilustração que inspirou Rodin veio do poema “*Lesbos*”. Podemos perceber a semelhança se girarmos o desenho.



2. Fragmento do poema *Lesbos* e respectiva ilustração.
Fonte: Imagem extraída do livro *Les Fleurs du Mal*, p.154

O tema já havia sido abordado por Rodin na pintura “*Casal Sáfico*” da mesma época, além de diversas outras pinturas e desenhos com mulheres próximas em posições sensuais.



3. “*Casal Sáfico*”, desenho de Auguste Rodin.
Fonte: <http://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/couple-saphique/D.04829?q=couple+safi&position=3&pageDocId=fc4eead7-1b9f-4f6e-a4ed-3a43dfe38d1d>
(Acesso em 21/5/2017)

Esta obra reflete magnificamente o clima erótico em que o leitor é envolvido, ao mesmo tempo revela a intimidade que o escultor possuía com suas modelos.

Os poemas de Baudelaire pode ter favorecido a escultura de Rodin no sentido de libertá-lo dos preceitos judaico-cristãos apreendidos na infância pela sua formação católica, referentes ao certo ou errado, ao bem ou mal, tornando esta obra livre de preconceitos, erótica e instigante.

3. O Despertar



4. O Despertar, bronze.

Fonte: Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p. 101.

O Despertar é uma versão suavizada da obra *A Fauna Ajoelhada*, que foi colocada no tímpano da *Porta do Inferno* no grupo *Orfeu e as Mênades*. Posteriormente, ela foi isolada e esculpida em mármore.

O rosto com a expressão de careta e o nariz amassado que a caracterizavam inicialmente desapareceram nesta versão feita em bronze, que é a única fundição conhecida dela até hoje.

“O *Despertar* testemunha a paixão de Rodin pelo corpo feminino, que evoca por sua força ou por sua graça as imagens mais variadas. Por momentos, ele parece uma flor: a flexão do torso imita o caule... Por momentos, lembra uma liana flexível... Outras vezes, ainda, é uma urna... O corpo humano é, sobretudo o espelho da alma e daí vem sua maior beleza...”¹

A escultura “O *Despertar*” partiu da ilustração do poema “*La Beauté*” como podemos observar abaixo.



5. Ilustração do poema *La Beauté* por Auguste Rodin.

Fonte: <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/chronologie-dauguste-rodin/les-grandes-annees-de-creation> (Acesso em 21/5/2017)

O movimento do corpo espreguiçando-se para cima, desvelando os contornos dos seus seios e do quadril favorecem a sensação de erotismo e sensualidade nesta escultura.

Rodin era um adorador da Mulher e da Natureza, e como ele mesmo salientava, fez dela seu principal tema de observação, chegando a compará-la com objetos que expressavam simbolicamente ‘algo mais’ para o escultor.

¹ GSELL, 1990, p. 90

Rodin afirmava que “o corpo humano é o espelho da alma”. A palavra ‘despertar’ pode ser traduzida por tirar do sono, acordar, excitar, estimular, mas, por outro lado sugere arrancar, provocar: “*Les Fleurs du Mal*” foi considerado um símbolo de devassidão e pecado na época. Os poemas eram repletos de blasfêmias e obscenidades. O poeta, assim como Rodin, manifestava-se artisticamente por meio da poesia introspectiva, rica em símbolos e repleta de rebeldia formal.

4. Eu Sou Bela



6. Escultura “*Eu sou Bela*”, em bronze, de Auguste Rodin.

Fonte: http://saiacurtaecia.com.br/wp-content/uploads/2017/01/IMG_2675.jpg (Acesso em 23/5/2017)

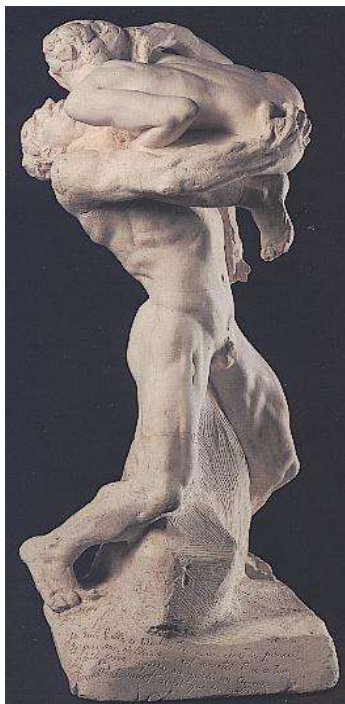
A figura masculina da escultura “*Eu sou bela*” surgiu da ilustração do poema “*La Mort des Pauvres*”, como demonstra a imagem:



7. Poema *La Mort des Pauvres* e respectiva ilustração.
Fonte: Imagem extraída do livro *Les Fleurs du Mal*, p.177.

Para receber a *Mulher Agachada*, os braços de *O Homem que Cai* foram modificados, tal como suas pernas a partir de então solidamente ancoradas no chão. Em 1885, esta variante teria sofrido uma nova transformação no nível dos braços, mais abertos desta vez, sendo a mulher substituída por uma serpente, a pedido do colecionador Antony Rouxl. Rodin explicou que esta reprodução tratava-se de um pedido expresso do colecionador.

Entretanto, o gesso hoje conservado em Williamstown (Estados Unidos) tem o mérito de realçar a ligação da figura com a escultura helenística, e em particular, com o *Laoconte* do Vaticano. Mesmo que a influência de Michelangelo e da Renascença tenham sido predominantes no momento da realização da *Porta do Inferno*, a lembrança da escultura antiga, que Rodin estudara muito durante seus anos de juventude, sempre permaneceu viva nele.



8. Eu sou bela, gesso

Fonte: Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 109.

Aqui Rodin associou esta escultura ao poema “*A Beleza*” de Charles Baudelaire, sobre a paixão sensual recusada, que ele inscreveu na base da obra:

*“Je suis belle, ô Mortels, comme un revê de pierre,
Et mon sein, où chacun s’est meurtri tour à tour
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière”.*²

Elevada pelo homem apaixonado, a mulher se retrai e o recebe numa pose friamente defensiva. O artista originalmente havia visto a possibilidade de criar uma obra plástica inspirando-se na posição que a modelo Adèle assumiu inconscientemente, durante seu repouso entre um descanso e outro, favorecendo que Rodin descobrisse uma nova série de significados.

² BERTI, 1996, p. 96. “ Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra, / E meu seio, em que sempre o homem absorve a dor, / Feito é para inspirar aos poetas este amor / Silencioso e eternal assim como é a matéria”. Tradução de Jamil Almansur Haddad, in: *As Flores do Mal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, p. 39.



9. *Studio di nudo virile inginocchiato*, dopo Il 1542, Michelangelo.
Fonte: Imagem extraída de BERTI. 1996, p. 185.

BERTI, 1996, afirma que: “O homem que cai do grupo *“Eu sou bela”* aproxima-se, particularmente, do desenho *“Estudo de nu viril ajoelhado”*, de Michelangelo, da mesma tessitura muscular, da idêntica intenção em unir os músculos dorsais, os glúteos e as pernas em análogos perfis sinuosos e ressaltados”.

A torção do corpo e o estudo sistemático da musculatura revelam ainda a influência de Michelangelo, como pudemos perceber comparando as imagens acima.

Nesta obra as partes lisas se contrapõem às partes com hachuras, que podem ser percebidas na base que sustenta o homem e nos cabelos dos personagens.

Se em 1882 *“O Homem que cai”* pôde ser considerada uma obra de “estudo”, realizada sob a forte influência de Michelangelo, em 1886 quando produziu a obra *“Eu sou bela”*, ele ainda apresentou os traços desta influência, porém, seu sentido de danação desapareceu, tomando lugar a sedução ao colocar o poema *“A Beleza”* de Baudelaire na base.

Se formos fazer uma analogia, o homem forte que carrega a jovem nos braços surge metaforicamente, como se Rodin expressasse o seu relacionamento tumultuado com Camille Claudel. No mesmo ano ele escreveu-lhe uma carta

suplicando para que ela fosse mais razoável e que fosse ao seu encontro, pois ele havia percorrido por horas os lugares que costumavam frequentar, sem, contudo encontrá-la. Afirmava estar enlouquecendo e perdendo a vontade de esculpir, que tudo o que havia conquistado, até então, já não possuía valor algum sem ela.

Em alguns momentos, embora o erotismo estivesse presente no relacionamento, por ciúmes ela se retraía e o recebia numa pose friamente defensiva, tal como foi expresso no poema de Baudelaire, “*Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra...*”³

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste breve estudo pudemos perceber a influência da sensualidade e erotismo dos poemas de Baudelaire na escultura de Rodin. As ilustrações do escultor podem ser consideradas esboços para a confecção posterior das esculturas, tamanha semelhança na temática e na forma.

O senso de inferno e danação que perseguia Rodin desde a juventude pôde ser superado através destas ilustrações-esculturas, tornando sua arte mais livre, e quiçá sua vida pessoal, por que não? Pois naquele momento Rodin começava um relacionamento amoroso intenso com a escultora Camille Claudel.

Neste sentido, acredito que a poesia de Baudelaire e a escultura de Rodin revelam, não apenas as modificações comportamentais de uma época tumultuada como foi a virada do século XX, mas também o que há de mais antigo na alma do ser humano: o desejo.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal. Illustré par Auguste Rodin*. Paris: Société des Amis du Livre Moderne, 1918.
- BAUDELAIRE, Charles P. *As Flores do Mal*. (trad. Jamil Almansur Haddad), São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- BERTI, Luciano. *Rodin e Michelangelo nell'ottocento*. Milano: Charta, 2001.
- CATÁLOGO AUGUSTE RODIN - *A Porta do Inferno*, São Paulo: Pinacoteca, 2001.

³ BERTI, 1996, p. 96

MUSÉE RODIN. *Couple Saphique*. <http://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/couple-saphique/D.04829?q=couple+safi&position=3&pageDocId=fc4eead7-1b9f-4f6e-a4ed-3a43dfe38d1d> (Acesso em 21/5/2017).

MUSÉE RODIN. *Les grandes années de création*. <http://www.musee-rodin.fr/fr/ressources/chronologie-dauguste-rodin/les-grandes-annees-de-creation> (Acesso em 21/5/2017).

SILVA, Luana do Amaral. *O inferno das portas de Rodin: análise da Porta do Inferno*. São Paulo, 2004. 261p. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.

SAIA CURTA & CIA. Auguste Rodin, o mestre da escultura moderna! http://saiacurtaecia.com.br/wp-content/uploads/2017/01/IMG_2675.jpg (Acesso em 23/5/2017).

Luana do Amaral Silva

Artista Plástica e Arte-Educadora. Doutoranda no Instituto de Artes da UNESP. Membro Integrante dos Grupos de Pesquisa: LABIDIC - Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural e GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia.

TRAMA DE OLHARES: NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA CELESTINA NA OBRA DE PABLO PICASSO

Janaína Nagata Otoch
Universidade de São Paulo – janaina.otoch@usp.br

RESUMO

Personagens provindas do universo literário irrompem desde cedo na obra de Pablo Picasso, desaparecem e retornam sucessivas vezes até os últimos anos de sua vida. O presente artigo se dedica a analisar um conjunto de trabalhos de Picasso de diferentes períodos nos quais se destaca a presença da Celestina, célebre personagem da obra literária castelhana *Tragicomedia de Calisto e Melibéia*, atribuída ao bacharel Fernando Rojas e publicada pela primeira vez em 1601. A Celestina, tal como descrita no livro, caracteriza-se por sua condição marginal e deliberadamente ambígua: trata-se de uma facilitadora e mediadora de relações sexuais extra conjugais, de uma velha alcoviteira com seis outros ofícios, entre eles, o de feiticeira. Ao examinar as figurações dessa personagem em distintos trabalhos de Picasso, este artigo aborda questões referentes ao regime de olhares, à disponibilidade sexual e à representação da figura feminina e da prostituta na obra do artista.

PALAVRAS-CHAVE

Pablo Picasso. Celestina. Trama de olhares. Figura feminina. Sexualidade.

ABSTRACT

Characters from the literary universe arise in Pablo Picasso's work since its beginnings, disappearing and returning several times until the last days of his life. This article aims to provide an analysis of a number of Picasso's works from different periods in which Celestina emerges. Celestina is a character of the Spanish literary work Tragicomedia de Calixto y Melibea, attributed to Fernando Rojas and published for the first time in 1601. As described in the book, Celestina is a marginal and ambiguous character: she acts as a mediator of couples in illicit and extramarital relationships, being a procuress with six different trades, among them, that of a sorceress. By considering the figurations of this character in a range of Picasso's works, this article addresses issues concerning to the sexuality, the gaze and the representation of the female and prostitute figures in the artist's work.

KEYWORDS

Pablo Picasso. Celestina. Gaze. Female figure. Sexuality.

Começemos por um desenho do início da carreira de Pablo Picasso, *El Portal* (fig 1), publicado em 1901 em *Arte Joven*, uma revista de artes e literatura cujo diretor artístico era o próprio Picasso, um jovem de então 18 anos. De pronto, nos arrebatava o olhar fulminante de uma mulher que abre a porta de um estabelecimento às escuras e nos encara de maneira fixa. 69, a inscrição fincada no canto superior direito do desenho, nos remete a um conteúdo erótico, a um ambiente de bordel. O olhar da personagem rebate diretamente no anseio daquele que observa, colocando-o como um potencial cliente, prestes a adentrar o recôndito ambiente. Ao fundo, uma escada apenas visível conduz a um clarão através do qual é impossível enxergar mais que uma silhueta. Essa silhueta é característica de uma típica personagem da literatura espanhola: A Celestina.



Fig. 1 – Pablo Picasso, *El Portal*, 1901. Fonte: Arxiu de Revistes Catalanes Antigues. <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collecion/artejoven/idi/3/rec/2>. Acesso: Julho de 2014

Figura notável do livro *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, também conhecido como *La Celestina*, atribuído a Fernando Rojas e publicado pela primeira vez em Burgos, em 1499, a Celestina é uma personagem destacada na história da literatura castelhana. Caracteriza-se por sua condição deliberadamente ambígua: trata-se de uma velha cafetina, que atua como facilitadora em relações sexuais ilícitas, possuindo, além da função de “terceira”, cinco outros ofícios: costureira, fabricante de perfumes e cosméticos, mestre de fazer poções e restaurar a virgindade e um pouco de feiticeira. Em sua posição de mulher e velha, ligada à corrupção sexual e possivelmente à bruxaria, é uma figura às margens da sociedade, sendo referência do imoral, condenável e maligno. Não obstante, transforma-se em uma personagem influente de seu entorno social, sobretudo por conseguir adentrar a vida privada de seus vizinhos, seja através de sua lábia, seja através de magia.

Desde a juventude, Picasso foi um notável apreciador de *La Celestina*¹, tendo feito menção à personagem em diversos desenhos desde, ao menos, o ano de

¹ Segundo RICHARDSON, pp. 288, o artista a conhecia desde a adolescência, senão antes, e foi um colecionador de edições antigas do livro, a mais antiga dentre elas em sendo datada de 1601.

1898. Sabemos, no entanto, que o artista nunca se relaciona com suas fontes ilustrando-as estrito senso. Voltemos ao desenho *O Portal*: acompanha um conto do escritor e artista catalão Santiago Rusiñol, intitulado *El Pátio Azul*, que narra um episódio de voyeurismo mórbido entre um pintor e uma garota tuberculosa, que acaba por tornar-se sua modelo às escondidas. Evidentemente, o desenho de Picasso não faz qualquer menção ao conteúdo desta narrativa. Com efeito, evoca a personagem da *Celestina*, importando-a de outra obra literária. De modo semelhante, *El Portal* não corresponde diretamente a nenhuma passagem da *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Através de mecanismos de associação indireta, *El Portal* estabelece uma relação inusitada entre distintas temáticas: o pintor e sua modelo, o par voyeurismo/exibicionismo, a morte, e as cenas de prostituição mediadas por uma “terceira”.

Cabe observarmos que cenas de jovens acompanhadas de precedentes na pintura espanhola. Observe-se a obra *Mujeres en* (fig. 2), de Bartholomé Esteban Murillo, hoje na National Gallery of Art. Considere-se também a pintura *Maja y Celestina en el Balcón* (fig. 3) de Goya. Ambas caracterizam-se por retratar uma mulher jovem, observador, em um plano ligeiramente elevado, situada no limite entre o público e o privado. Seja numa janela ou num balcão, seu olhar direto pode endereçar-se a um transeunte, a um possível freguês ou ao próprio espectador. Seu apelo direto convoca ao olhar, um olhar que implica também, para o possível observador, um deixar-se ver, sujeitar-se à mirada atenta de uma jovem ou ao olhar sagaz de uma Celestina. Repare-se sua semelhança com a ilustração de Picasso *El Portal*, na qual o convite ao espectador constitui-se igualmente em elemento fundamental para a dinâmica da imagem.



Fig. 2 -
Bartholomé
Esteban
Murillo
(Espanha,
1617-1682)
*Mujeres en la
Ventana*, c.
1655 - 1660
Óleo sobre
Tela,
49x41cm.
National
Gallery of Art
Collection



Fig. 3 -
Francisco de
Goya
*Maja y Celestina
en el Balcón*, c.
1808-1812
Óleo sobre tela,
116x108cm
Coleção Privada
Fonte:
DESPARMET
FITZ-GERALD,
XAVIER, *L'œuvres
Peintre de Goya:
1928-1950*, vol.
II, p. 283.

² Se bem é certo que nada nos confirma se trate de uma cena de prostituta e Celestina, essa hipótese já foi esboçada diversas vezes. Para um balance destes apontamentos, ver ANGULO, Diego. *Murillo y Goya*", Goya núms. 148-150 (1979) págs. 210-73, e Murillo, I, pág. 451-455.

Tanto Murillo como Goya eram pintores conhecidos por Picasso já no ano de 1901. De acordo com o relato do pintor argentino Francisco Bernareggi, que havia estudado com Picasso na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1897 e 1898, os dois passavam oito horas por dia no Museu do Prado estudando e produzindo cópias de pinturas e, em seguida, iam ao Círculo de Bellas Artes desenhar a partir de modelos nus. Conforme disse Barnareggi, neste período, já reprovavam os copistas de Murillo³. E se, por um lado, Murillo não aprazia a Picasso, Goya figurava dentre suas principais referências. Entre as cópias que fazia em sua juventude, existe conservada uma de *Bien tirada está* (figs 4 e 5), Capricho 17 de Goya. Repare-se que tal gravura trata-se justamente de uma imagem de uma prostituta acompanhada e aconselhada por uma Celestina.

As figuras da prostituta e Celestina aparecem mais uma vez no desenho *Celestina Hilando* (fig. 6), realizado em 1903, dois anos após *El Portal*. Nele, a “terceira” é representada sentada, tricotando, cercada por uma jovem e levando um gato junto aos pés. Picasso a retrata em um de seus seis ofícios, o de costureira, que conforme descrito no livro, serve para mascarar os outros cinco, inclusive o de feiticeira. É em seus bordados que a Celestina derrama suas poções, unguentos e essências ligados a conjuros e práticas de feitiçaria. Repare-se que o ato de costurar é uma atividade celestinesca carregada de conotações sexuais. Basta olharmos, por exemplo, para *Mejor es Holgar* (fig. 7), Capricho 73 de Goya, em que uma Celestina situa-se entre um casal, com as



Fig. 5 – Francisco de Goya
Bien Tirada Está, c. 1797-1799
Gravura em Metal
21x15cm
Museu do Prado



Fig. 4 – Pablo Picasso
Cópia de Goya, c. 1897-1898
Lápis conté sobre papel
Fonte: CLAIR, Montreal Museum of Fine Arts, Musée National Picasso, Paris; Museo Picasso, Barcelona, 2006 p. 80



Fig. 6 – Pablo Picasso
Celestina Hilando, c. 1903
Nanquim sobre papel, 23x21cm
Coleção Privada Em John RICHARDSON N, *Pablo Picasso: Una Biografía 1881-1906*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 289.



Fig. 7 – Francisco de Goya
Mejor es Holgar, c. 1797-1799
Gravura em Metal
21x15cm
Museu do Prado

³ PRO, Diego. *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, 1949, pág. 21.

agulhas de costura e um novelo entre as mãos, para dar-nos conta do erotismo presente nas mãos e nos gestos da alcoviteira. Além disso, dentre as diversas referências sexuais em *Celestina Hilando*, destaca-se a presença do *porrón*, tradicional garrafa de vidro ou cerâmica, um antigo utensílio utilizado na tradição espanhola para tomar vinho no gargalo. Aparece não só neste desenho como em *Harém*, pintura a que nos dedicaremos mais adiante, e também em diversas obras posteriores de Picasso. A forma sugestiva deste tipo de vasilhas remete a um falo ereto, funcionando como uma metáfora sexual e conferindo uma conotação erótica ao desenho.

Alguns meses após a realização dos desenhos comentados anteriormente, a “terceira” reaparece na obra de Picasso, no célebre retrato que leva seu nome, *La Celestina*, (fig. 8) conhecido também por *La Tuerta*, assim como nos três desenhos preparatórios que o antecedem (figs. 9, 10 e 11), realizados em 1904. Nesta pintura, uma Celestina pálida, em tons de azul, lança um olhar esquivo. Mais jovem que a personagem literária, a figura retratada leva um olho cego, albino e esbugalhado, ausente na alcoviteira do livro. Este olho tampouco aparece em todos os desenhos preparatórios. No primeiro estudo, a terceira é apenas uma presença discreta sentada ao fundo de um local público onde se encontram Picasso e seu amigo catalão Sebastián Junyer-Vidal. Não obstante sua discrição, tem um porte perturbador: desde o canto escuro do estabelecimento, sua silhueta delineia-se à contraluz, e seu olhar direciona-se à dupla de amigos, perdendo-se em seguida em uma atmosfera indeterminada.

No desenho seguinte, a Celestina vai aos poucos tornando-se protagonista, passando a ocupar o primeiro plano. Posicionada frontalmente entre os perfis de Junyer-Vidal e uma mulher de chapéu, a personagem assume imediatamente a função de mediadora. Não há nenhuma troca de olhares ente os retratados, que



Fig. 8 – Pablo Picasso
La Celestina, 1904.
Óleo sobre tela, 74,5 x 58,5 cm.
© Succession Picasso 2013. Droits réservés.



Pablo Picasso et S. Junyer-Vidal assis pres de Celestine c. 1904, 13x10cm. Coleção Privada



Fig. 10 - Pablo Picasso
Celestina's Croqui, c. 1904
20x28cm
Museu Picasso de Paris
Paradeiro desconhecido

parecem vincularem-se apenas pela posição que ocupam no quadro. Vidal e a moça tampouco olham em direção ao espectador, ambos direcionando sua visão para um elemento externo à esquerda da imagem. A Celestina, por sua vez, lança uma mirada dúbia: enquanto seu olho esquerdo direciona-se ligeiramente à direita, evitando o contato direto com o espectador, seu olho direito, cego, aponta para uma direção incerta. Inicialmente, parece espreitar um vazio indefinido, mas logo se percebe que este olho se volta ao observador, em um rumo certo. A mirada do órgão cego intercepta o único cruzamento de olhares em potencial, e ainda assim, paradoxalmente, nos sentimos olhados. A cegueira, portanto, confere à cena um ar inquietante, uma vez que não elimina a ameaça do olhar, mesmo que ressalte aquilo que foge à visão.

No último desenho preparatório, intitulado *Autorretrato pintando La Celestina*, Picasso dedica-se ao retrato da terceira. Nele, o artista, e a Celestina se encaram sentados, ambos com uma expressão de aborrecimento. A trama de olhares, presente de distintas maneiras nos desenhos preparatórios, aqui configura-se na relação entre o pintor e a modelo como campo de batalha.



Fig. 11 – Pablo Picasso Celestina's Croqui, c. 1904. 23x23cm Lápis Conté e lápis de cor sobre papel
Fonte: John RICHARDSON, *Pablo Picasso: Una Biografía 1881-1906*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 289.

A junção destes três esboços nos coloca diante da seguinte situação: o primeiro pauta a intimidação de ser olhado; no segundo, a ameaça do olhar feminino segue vigente, protagonizada pela cegueira intimidadora; por fim, no terceiro, o pintor afronta a Celestina com a ação de pintar. Mais uma vez, embaralham-se os papéis do ativo e do passivo: a Celestina não é, como modelo, um mero objeto de apreciação, mas é, antes, a figura que lança o olhar, que amedronta e submete o pintor à sua perspicaz observação. Através da pintura, no entanto, o artista combate sua posição de vulnerabilidade, reestabelecendo-se como construtor da narrativa através da virilidade implícita na ação de pintar. E, por fim, os desenhos preparatórios desembocam no retrato *La Celestina*, no qual a personagem perde o tom amedrontador que possui nos estudos. Uma inscrição no verso da pintura precisa a modelo, sua localização e a data: *Carlota Valdivia, calle Conde Asalto, 12-4, la Escalera interior- Marzo 1904*. A interpretação crítica utilizou-se dessa inscrição para especular sobre a possível atividade de Carlota como cafetina,

e sua ligação com a prostituição⁴. Não nos interessa, neste estudo, emitir qualquer opinião a respeito da real atividade de Carlota Valdívia, uma vez que esse questionamento pode facilmente confundir-se com uma especulação centrada na reputação da modelo. Talvez mais conveniente que saber se Carlota era ou não uma real celestina, é atentar para o fato de que é justamente nesse retrato que a figura representada mais se afasta da personagem de Rojas, sem, no entanto, deixar de relacionar-se de maneira ambígua àquela. Neste retrato, a Celestina aparece humanizada, com traços característicos de uma aparência personalizada, distanciando-se, neste sentido, do arquétipo que representava nos desenhos anteriores. Leva o semblante e as feições de Carlota, mais jovem e atraente que a personagem literária, caracterizada como uma velha de pele enrugada e com uma repugnante cicatriz no rosto. O olho cego, no entanto, confere uma dimensão metafórica ao retrato, situando-o entre a anotação minuciosa provinda da observação e a caracterização arquetípica da personagem literária.

No retrato de 1904, a Celestina cega, em toda sua singularidade, é a única figura representada, e, portanto, o principal motivo do quadro. O protagonismo dessa personagem é, no entanto, uma característica bastante peculiar e específica desta pintura. Em grande parte das obras em que aparece, a Celestina delinea-se no limite do imperceptível. É o caso, por exemplo, de *Harém* (fig. 12), pintura de 1906, datada de uma viagem de Picasso ao vilarejo de Gósol, nos Pirineus Espanhóis. Essa obra faz referência direta a *Le Bain Turc*⁵, uma das obras de conteúdo erótico mais explícitas de Ingres, datada de 1862.



Fig. 12–
Pablo Picasso
El Harén, c.
1906
Óleo sobre tela;
154x110cm
© Estate of
Pablo Picasso
Artists Rights
Society (ARS),
New York

⁴ DAIX, pp. 515-516, defende que Carlota não exercia papel de terceira, e que sua cegueira teria sido um impulso para que Picasso a transformasse em Celestina. PALAU I FABRE, pp. 336-337, atenta para o fato de que o endereço anotado no verso coincide com o Eden Concert, famoso cabaret de Barcelona, e que qualquer ligação de Carlota com tal ambiente seria por si só um motivo suficiente para transformá-la em uma Celestina. RICHARDSON, pp. 289, por sua vez, relata que em 1959, quando contou a Picasso que passaria alguns dias em Barcelona, o artista insistiu que anotasse o endereço da Carlota, dizendo que ela “sempre poderia arrumar algo interessante” [tradução livre da autora deste artigo].

⁵ Diferentes pesquisadores de Picasso estão de acordo com essa afirmação. Dentre os mais conhecidos, citamos RICHARDSON, pp. 447-448, RUBIN, pp. 135, DAIX, pp. 70. Para mais

Em *Harém*, quatro jovens nuas são representadas em cenas de higiene íntima, banhando-se ou penteando os cabelos. À direita, uma figura masculina de aspecto colossal segura um *porrón*, num misto de gozo dionisíaco e deleite voyeurístico. No fundo, entre a quina das paredes, delineando uma espacialidade comprimida, Picasso adiciona uma Celestina de traços rabiscados, agachada e encurvada, com a aparência que remete à de uma faxineira segurando um balde. Sua feição exaurida e maltrapilha confere à pintura uma sensação de derrocada frente ao regozijo da figura masculina e ao ambiente de doce erotismo impregnado por sutis tons de rosa e pela singela descontração dos nus femininos. Essa Celestina, junto ao *porrón*, situa a cena entre um banho turco e um bordel.

Picasso pintou *Harem* em 1906, com 25 anos. Muitos anos mais tarde, aos 87 anos, volta-se outra vez à representação da Celestina. Entre abril e agosto de 1968, produz a série de gravuras *Suite 347*, na qual a terceira aparece em um grande número de estampas. Nesta série, de desinibida feição pornográfica, algumas temáticas e problemáticas exploradas em sua juventude ressurgem, articuladas em diversos níveis a um vasto repertório de referências colhidas da tradição artística ocidental. Em *Suite 347*, Picasso faz alusões a Rafael, Michelangelo, volta-se ao tema do pintor e da modelo, retrata haréns ingrescos, majas, Celestinas e mosqueteiros, oscilando livremente entre alusões à história da arte e da literatura e imagens de explícita vulgaridade.

A trama de olhares desempenha um papel importante na dinâmica das imagens que integram a *Suite 347*. Em *Exchange of Glances* (fig 13), por exemplo, Picasso evidencia a direção das miradas entre uma jovem mulher e um cavaleiro, traçando linhas que se entrecruzam e sugerem um olhar recíproco. Se essa mútua mirada, a princípio, aparenta um cumprimento entre ambos, em seguida, mostra-se dissimulada.



Fig. 13 – Pablo Picasso Exchange of Glances, 1968 Gravura em Metal Metropolitan Museum of Art 17x26cm © 2016 Estatut of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

informações sobre obra de Ingres, ver ROSENBLUM Robert, *Ingres*, Paris, Cercle d'art, 1968, pp. 170-172 e TOUSSAINT Hélène, *Le Bain turc d'Ingres*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1971.

Enquanto a jovem nua olha diretamente o rosto do cavalheiro postado em seu cavalo, este olha para baixo, visando abertamente o sexo da mulher. A Celestina, como intermediária entre as duas figuras, tem o olhar difuso, interceptado pelo cruzamento de linhas traçadas por Picasso, de tal modo que torna-se impossível precisar a direção exata de sua mirada. Pode endereçar-se tanto ao cavalheiro como ao próprio observador. O voyeurismo, que será contundentemente explorado por Picasso nestas gravuras de seus últimos anos de vida, se delineia aqui em diversos níveis: o cavalheiro assume uma posição privilegiada de observador, enquanto a figura feminina se exhibe. A Celestina assiste à saudação em um ato voyeurístico, podendo ainda deflagrar nosso olhar enquanto possíveis observadores da cena, em nosso próprio deleite enquanto voyeurs.

Dentre as mais de trezentas gravuras que compõem a *Suite 347*, Picasso escolheu, em 1971, sessenta e seis estampas para integrarem uma edição de colecionador de uma versão francesa da Tragicomédia, *La Celestine*. Variações dos três personagens de *Exchange of Glances* estão presentes nas mais de sessenta gravuras que compõem esta versão da *Tragicomédia*. A figura da mulher jovem, podendo ser maja, prostituta ou modelo, aparece em sessenta e uma das estampas da série. Já a figura masculina está presente em cinquenta e uma do total das imagens. Por último, a Celestina é retratada em vinte das gravuras da série, com as vestes usualmente negras e sempre encapuzada.

Em grande parte das estampas que compõem a série, a Celestina é uma presença discreta que aproxima-se formalmente dos personagens masculinos por sua construção através de sombras negras, distinta da linearidade das figuras femininas. Nestas estampas, a Celestina exerce a função de terceira, delineada explicitamente em algumas das pranchas através de sua posição como intermediária de um possível casal. Sua posição de observadora a situa como um agente indireto por trás das cenas, aparentemente passivo, mas com um lado manipulador oculto, que determina e possibilita os acontecimentos amorosos.

Duas das gravuras, porém, mostram a Celestina em pleno lance de corrupção sexual (figs. 14 e 15). Na primeira, uma jovem nua é arrebatada por cavalheiros

envoltos em capas, amparados pela velha terceira. Na seguinte, essa mesma jovem encontra-se forçadamente presa ao dorso de um cavalo empinando, sequestrada pelos cavaleiros cavalgando a puro galope. Essas imagens remetem ao *Rapto das Sabinas*, episódio lendário da história da Roma, narrado por Lívio e Plutarco, no qual a primeira geração de homens romanos teria obtido esposas para si através do rapto de mulheres sabinas, filhas de aldeia vizinha. Diversas pinturas e esculturas ao longo da história referem-se a este episódio, destacando-se as obras de Rubens, David e Poussin. Poucos anos antes de produzir as gravuras de *La Celestine*, Picasso havia se dedicado a este episódio para a realização de duas pinturas que integram hoje o acervo do Museu de Belas Artes de Boston. Nas gravuras de *Suite 347*, a alusão ao rapto das sabinas estabelece um nexos entre a presença usualmente silenciosa da Celestina e a violência oculta por trás de um mito fundador.



Fig. 14 – Pablo Picasso Enlèvement à pied, avec La Celestine. Gravura em Metal Metropolitan Museum of Art 18x21cm New York



Fig. 15 – Pablo Picasso Enlèvement à cheval, Suite 347 Gravura em Metal Metropolitan Museum of Art 18x21cm

Em ambas as estampas de rapto de *Suite 347*, a mulher é sequestrada, tem denegada sua vontade, enquanto o homem, dono do movimento, realiza a ação. A passividade das mulheres é recorrente em muitas das obras que compõem *La Celestine* de Picasso, de maneira mais ou menos explícita. Enquanto a jovem figura feminina aparece completamente nua ou seminua em todas as estampas, o homem é retratado quase sempre vestido, com exceção de três gravuras, nas quais aparece despido. É quase sempre um mosqueteiro, com trajes negros e índices de sua condição como fidalgo ou aristocrata, tais como chapéu, bota, capa e cavalo. Sua vestimenta refinada esconde a totalidade de seu corpo, e tal resguardo contrasta com o corpo feminino, que transparece espontaneidade em suas rebuscadas contorções. Na maioria das estampas, as jovens mulheres são banhadas por uma luz branca, e configuram o único ponto da gravura onde a cor do papel deixa ver-se. Seu contraste em relação às outras figuras, que são em geral construídas através de manchas negras, por fortes contrastes volumétricos, elevam-nas ao elemento mais chamativo da composição, conferindo-lhes um lugar de destaque, e, ao mesmo

tempo, exibindo-as como objeto primeiro de visualização. A representação da mulher em sua nudez submissa, contrapondo-se à do homem que, em sua posição privilegiada de observador, carrega a máscara da civilização, pressupõe o constructo de certa superioridade masculina. O papel dos personagens é quase sempre o mesmo: a figura feminina é fixada como um objeto a ser visto e exibido para um espectador em posição privilegiada, de gênero masculino. Nós, espectadores, olhamos essas mulheres, tal como os mosqueteiros as miram, e, ao mesmo tempo, os vemos observando-as. Somos os voyeurs do voyeur.

Não obstante, a presença da Celestina relativiza nossa posição elevada como espectadores anônimos na cena, e, portanto, privilegiados. Em muitas das gravuras, o olhar da terceira, ao mesmo tempo em que transparece gozo em observar as cenas de sexo, direciona-se a nós, possíveis observadores. Desta maneira, nos expõe enquanto voyeurs, nos submetendo à mirada alheia. Corrompe, assim, nossa sensação de superioridade oculta, produzindo um anti-clímax, uma interrupção abrupta do regozijo do olhar. É evidente, no entanto, que essa mesma Celestina é fundamental para o próprio desenrolar da cena erótica, uma vez que é ela que propicia o encontro sexual. Se, por um lado, é a cafetina que possibilita a nossa condição de voyeurs, é ela que em um lance a desestabiliza.

O olhar da Celestina é revisitado na obra de Picasso até pouco antes de sua morte. Em abril de 1972, um ano antes de seu falecimento, o artista produz estampas nas quais alcoviteiras são associadas à figura do artista francês Edgar Degas.



Fig. 16 –
Pablo
Picasso
Degas at
the Brothel
Gravura em
Metal
37x49,5cm
Galerie
Kornfeld
Bern

As monotipias de bordel, assim como outras obras de Degas, foram uma importante fonte de inspiração para Picasso, notadamente a partir de *Suite 347*. Ao longo dos anos, Picasso adquiriu onze destas monotipias, que apreciava enormemente, e durante os últimos anos de sua vida discutia constantemente com seus amigos a respeito dessas obras⁶. Em *Degas at a brothel*

⁶ O debate acerca da misoginia e voyeurismo de Degas foi suscitado pela crítica desde as última décadas do século XIX. Em 1889, *Certains*, texto crítico publicado por Joris-Karl Huymans, faz menção à crueldade de Degas em representar banhistas em posições humilhantes. Tais

(fig 16) Picasso retrata o artista francês de perfil, todo vestido, em uma posição semelhante à dos clientes de suas próprias monotípias. Aqui, Degas é representado através de um artifício barroco, podendo ser tanto uma pintura como uma presença observadora por trás da janela. O pintor tem um olhar relutante em relação à exposição de três prostitutas nuas, que direcionam-se, de maneira ambígua, tanto a Degas como ao próprio espectador, devido à contorção de seus corpos. Ostentam seus seios, ânus e vagina de maneira desinibida. Degas possui uma fisionomia relativamente realista, se comparado com a ornamentação rebuscada das figuras femininas. Por trás, ligeiramente deslocada do centro da composição, Picasso adiciona uma Celestina, que faz um apelo direto ao espectador, estendendo as mãos num gesto similar ao de cobrar dinheiro. Seu gesto escancara a posição do observador enquanto sujeito oculto.

Alguns pesquisadores defendem que nestas gravuras, Degas atua como um alter ego de Picasso. Em *The Genesis of Les Femmes d'Alger*, por exemplo, Rubin escreve:

In his last years, Picasso drew many 'rêveries' that meld associations to Celestina and the Femmes d'Alger, to Degas's brothel monotypes in a kind of 'retroactive' critique of his 1907 masterpiece. In some of these, Degas acts as a kind of alter ego of Picasso [...]. In others, Picasso depicts quite graphically his horror of the sexuality of old whores in the etymological sense of *putain* as the 'putrid woman'. (RUBIN, 1994, p. 63)

[Em seus últimos anos de vida, Picasso desenhou muitas 'rêveries' que fundem associações à Celestina e às Femmes d'Alger com as monotípias de bordel de Degas, em uma espécie de crítica 'retroativa' a sua obra-prima de 1907. Em algumas destas 'rêveries', Degas atua como uma espécie de alter ego de Picasso [...]. Em outras, Picasso retrata graficamente seu horror à sexualidade de prostitutas velhas, no sentido etimológico de *putain*, como 'mulher pútrida'.]⁷

interpretações foram reforçadas por grande parte da crítica de Degas ao longo do tempo. A discussão acerca da vida pessoal do pintor francês e sua relação com mulheres parece ter intrigado Picasso, conforme relata CROWLING, Elisabeth, pp. em *Picasso Looks At Degas, Chapter 5: Picasso and Degas Maisons Closes*. New Haven: Yale University Press, 2010. Leituras recentes da obra de Degas refutam essa visão, sugerindo que respostas tais como a de Huysman configuram uma defesa tipicamente masculina frente à auto-suficiência das mulheres retratadas por Degas. Em 1970, no entanto, Picasso pôde ter acesso a essa discussão. A respeito dos esforços de revisão da obra de Degas, ver Charles BERNHEIMER, *Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology*, in University of California Press: *Representations*, No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy (Autumn, 1987), pp. 158-186.

⁷ Tradução livre da autora deste texto

Em seu argumento, Rubin atesta uma identificação de Picasso em relação a Degas, ao passo que demarca o horror do artista pela sexualidade da Celestina enquanto mulher velha. Richardson, por sua vez, demarca uma visão bastante distinta em relação à representação da Celestina nas produções maduras de Picasso. Em sua biografia sobre o artista, escreve:

Al final de su vida, Picasso fantaseó con la idea de que era un pintor-novelistas y se puso a “rescribir” la obra de Rojas en una serie de grabados (parte de la llamada *Suite 347*) . Estas extravagantes variaciones sobre la obra del siglo XV incluyen, entre muchas otras cosas, la transformación de la vieja y voyeurista Celestina en el viejo y voyeurista Picasso. (RICHARDSON, 1995, p. 288)⁸

Nesta passagem, Richardson não atribui a Picasso qualquer repulsa em relação à Celestina; pelo contrário, atesta uma identificação entre o artista e a personagem através do ato voyeurístico. A diferença entre as duas visões de Rubin e Richardson evidencia a complexidade de papéis que a Celestina desempenha na obra madura de Picasso. Em grande parte das estampas em que aparece, a terceira está coberta por uma capa que esconde quase seu corpo inteiro e é desprovida de quaisquer atributos sexuais, assumindo sempre um jogo em relação à sexualidade alheia. Muitas vezes ocupa um lugar bastante discreto nas imagens, postando-se entre as sombras. Nestas estampas, nas quais a Celestina transparece um deleite voyeurístico que confere certa cumplicidade ao ato amoroso, pode haver, de fato, uma identificação entre o artista e a personagem.

Em contrapartida, algumas estampas parecem plasmar, efetivamente, certo horror à Celestina. Em *Degas at a Brothel* (fig. 17) a alcoviteira é retratada plenamente em sua velhice, repleta de rugas. Se, nas imagens anteriores configurava tão somente um vulto sem qualquer caracterização individual, nesta, leva feição grotesca. Seus traços angulosos contrastam com as linhas curvas e adornadas que caracterizam as prostitutas. Além disso, a Celestina contrasta por ser o ponto mais escuro da composição. Seu sorriso maléfico e suas mãos estendidas em direção ao espectador evidenciam um gesto



Fig 17 – Pablo Picasso
Degas at the
Brothel
Gravura em
Metal
37x49,5cm
Galerie
Kornfeld
Bern

cobiçoso. A ganância é um rasgo particular da personagem literária: na Tragicomédia, Celestina morre num ato de ganância, após tomar para si todo o dinheiro que havia prometido repartir com aqueles que a ajudaram.

As distintas visões em relação à representação da Celestina na obra madura de Picasso evidenciam a refinada elaboração dessa personagem. A trama de olhares estabelecida pela figura da terceira institui uma complexa articulação de papéis, na qual os valores de ativo e passivo associados às figuras masculinas e femininas por vezes se afirmam e por outras se desestabilizam. Se, por um lado, as obras que retratam a Celestina incitam o espectador, tal como o voyeur, a olhar o corpo de jovens prostitutas, também o sujeitam à observação de uma terceira. O apetite do olho é, dessa forma, contraposto à ameaça do olhar. Assim, Picasso plasma sua visão da Celestina como uma figura de mirada voyeurística, atenta e imbuída de sagacidade.

REFERÊNCIAS

- ANGULO, Diego. Murillo y Goya. *Goya Revista de Arte*, Madri, n. 148-150, p. 210-213, 1979.
- BERHEIMER, Charles. Degas Brothels: Voyeurism and Ideology. *Representations*, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy, Berkeley, v. 20, p. 158-186, Outono de 1987.
- CROWLING, Elisabeth. *Picasso Looks at Degas*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- DAIX, Pierre. *Picasso Criador: Sua vida íntima e sua obra*. Porto Alegre: LPM, 1989.
- PALAU I FABRE, Josep. *Picasso: Life and Work of the Early Years, 1881-1907*. Oxford: Phaidon, 1981.
- PRO, Diego. *Conversaciones con Bernareggi*. Tucumán, Imprenta López, 1949.
- RICHARDSON, John. *Picasso: una biografia, 1881-1906, Volume I*. Madri: Alianza Editorial, 1995.
- ROSEBLUM, Robert. *Ingres*. Paris: Cercle d'Art, 1968.
- RUBIN, William, SECKEL, Hélène, COUSIND, Judith. *The Genesis of 'Les Demoiselles d'Avignon'*. Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1994.
- TOUSSANT, Hélène. *Le Bain Turc d'Ingres*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1971.

Janaína Nagata Otoch

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg. Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NO CEMITÉRIO COMO ESPAÇO URBANO: SOBRE RESSIGNIFICAR A IDEIA DE VIDA E MORTE

Larissa Neves Barbieri
Universidade Federal de Viçosa - lnevesbarbieri@yahoo.com.br

Rosana Aparecida Pimenta
Universidade Federal de Viçosa – rosana.pimenta@ufv.br

RESUMO

Apresentamos o Trabalho de Conclusão de Curso: “Ocupação performática do cemitério como espaço urbano: uma experiência artística para ressignificar a ideia de vida e morte”, em andamento no Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Trata-se de uma pesquisa que envolve a criação, produção e realização de performances a partir do levantamento de material teórico que discute os possíveis significados da ideia de vida e morte e a relação do espaço urbano e Arte. Apresenta-se como uma experiência estética cujo objetivo é extrapolar a noção de palco admitindo a cidade como espaço cênico. A reflexão lança olhar para o significado de morte, ancestralidade e decomposição, memória (RODRIGUES, 1997), tabu (CYMBALISTA, 2002), processo de decomposição e fragmentação, além da fantasmagoria da ausência (SANTOS, 2000).

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Cemitério. Espaço Urbano. Performance. Ressignificação.

RESUMEN

Presentamos el Trabajo de Conclusión de Curso: “Ocupación performática del cementerio como espacio urbano: una experiencia artística para ressignificar la idea de vida y muerte”, en desarrollo en el Curso de Danza de la Universidad Federal de Viçosa (UFV). Se trata de una investigación que abarca la creación, producción y realización de performances a partir del levantamiento de material teórico que discute los posibles significados de la idea de muerte y la relación del espacio urbano y Arte. Discute la experiencia estética para extrapolar la noción de escenario admitiendo la ciudad como espacio escénico. La reflexión se centra en el significado de la muerte, ancestralidad, descomposición, memoria (RODRIGUES, 1997), tabú (CYMBALISTA, 2002), proceso de descomposición y fragmentación, además de la fantasmagorización de la ausencia (SANTOS, 2000).

PALABRAS CLAVE: Arte. Cementerio. Espacio Urbano. Performance. Ressignificación.

1. Introdução

O presente artigo é referente ao trabalho de monografia em andamento na Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde a estudante Larissa Barbieri realiza uma pesquisa que teve origem em um acontecimento pessoal, após uma gravidez interrompida no quinto mês de gestação, ela lidou com a dificuldade de aceitar esse acontecimento trágico em sua vida.

A experiência lhe propiciou reflexões profundas sobre morte, o espaço da morte e as relações humanas para o homem contemporâneo. Paralelo a esse acontecimento, vinha desenvolvendo nessa mesma época, um trabalho da disciplina Danças Brasileiras com a professora Laura Pronsato. Todo o processo artístico e reflexivo constituíram a sublimação de seu estado emocional alcançando o rigor da pesquisa em seus objetivos, problemática e procedimentos metodológicos.

De modo que, problematiza a reflexão sobre a ocupação do cemitério como espaço urbano na cidade de Viçosa, MG para provocar a discussão sobre possíveis ressignificações, por meio da Arte, do conceito de morte na pós-modernidade-contemporaneidade. O que faz por meio da criação e apresentação de três performances: que abordam os temas: Ancestralidade na performance 1, Oxungum; Tabu na performance 2, Aqui jaz quem ama jazz; Decomposição na performance 3, The End. O objetivo final é produzir uma análise reflexiva da experiência realizada.

O trabalho vem sendo realizado no Curso de Dança, no Departamento de Artes e Humanidades, orientado pela professora Rosana Pimenta, e se propõe a provocar o debate em relação aos mecanismos de formação (des-referencialização/ fragmentação/repetição) das culturas de massa em detrimento das Artes.

A atividade inicialmente realizada na disciplina de Danças Brasileiras resultou em dois solos, sendo que no primeiro denominado Oxum, trabalhou todas as emoções, sentimentos, sensações e expectativas da gravidez frustrada. Naquele momento, uma série de indagações passavam por sua cabeça e ideias impregnavam-lhe o imaginário. Apesar de racionalmente saber da possibilidade de acontecer de um feto vir a ser natimorto, nunca se espera que aconteça consigo mesma. A situação lhe fez pensar sobre ideia de dar à luz à morte. A partir dessa sensação de simbiose vida-morte, no sentido de que uma contém a outra, foi que se estendeu o processo criativo do segundo solo (Ogum).

Ela direcionou suas inquietações para a criação artística dos solos, no segundo deles trabalhou sua dependência química e a necessidade de se reinventar. Em suas palavras: “Foi necessário se propor a morrer como viciada para renascer em outras instâncias”, mais uma forma encontrada por Larissa para ressignificar o binômio vida e morte.

Suas motivações pessoais, agregaram-se à aproximação da conclusão da graduação em Dança na UFV. Decidiu por desenvolver uma investigação que trabalhasse com a possibilidade de extrapolar a noção de palco e admitir a cidade como espaço cênico; a necessidade de aproximar vida e dança / vida e arte e democratizar a arte e a dança; desenvolver o sentimento de pertencimento à cidade de Viçosa e aumentar as chances de transformá-la e usufruir mais dos espaços públicos a partir do câmbio de funcionalidades.

A união de suas motivações pessoais favoreceram relacionar a ideia de corpo (INDIVÍDUO-CIDADE-DANÇA) com a ideia de finitude, e o desenvolvimento das três performances descritas abaixo:

- Performance 1 – Oxungum: essa performance é a fusão dos dois solos (Oxum/Ogum) de Danças Brasileiras já citados anteriormente. Oxungum e tem a estética e princípios de organização corporal das danças brasileiras. Nela ressignifica a ideia de morte levando em consideração a noção de memória e ancestralidade segundo a autora Graziela Rodrigues (1997).
- Performance 2 – Aqui Jaz Quem Ama Jazz: essa performance tem como configuração estética e movimentação elementos da dança moderna/contemporânea. Utiliza-se do estilo de música jazz, do espaço do cemitério e de contrastes de formas e cores como estímulo e inspiração. Instiga a perceber a supervalorização do prazer, da euforia, da alegria e da obrigação de felicidade impostos pela sociedade de consumo. Bem como a negação da dor, sofrimento, frustração e sentimento de tristeza. O que leva a ressignificar o conceito de morte na contemporaneidade levando em consideração a noção de tabu segundo Cymbalista (2002).
- Performance 3 – *The End*: essa performance apresenta a estética fantasmagórica do senso comum de cemitério e morte. Trabalha a decomposição dos elementos cênicos e do movimento. Atentando para a fragmentação dissociada do seu referencial pode causar o esvaziamento do sentido primordial, essencial e simbólico, sob o olhar de Santos (1986).

Além dos autores citados na construção dos trabalhos, Cohen (2013) foi consultado para conceituar performance, bem como o movimento de aproximação entre vida e arte. Com a autora Susana Gastal (2006), foram abordadas as noções de espaço e urbanidade tendo como eixo de análise a pós-modernidade.

2. Sobre morte, ancestralidade, decomposição, memória fragmentação, fantasmagoria da ausência, cemitério, espaço urbano e pós-modernidade

O trabalho em pauta, perpassa pela reflexão sobre a condição pós-moderna, a identidade do homem e sua relação com a cidade e os espaços públicos, dentre os quais destaca-se aqui o cemitério. Para aprofundar essa discussão, a proposta foi trabalhar com conceituações de maneira artística de modo que fosse possível desenvolver a relação corpo-indivíduo-cidade-Dança. Para isso foram criadas performances que abarcam as significações da morte em três facetas: ancestralidade, tabu e decomposição.

Sobre a compreensão de pós-modernidade e espaço urbano, Gastal (2006) afirma que:

Olhar a cidade e o urbano na contemporaneidade supõe percorrer com mais vagar a teorização sobre o pós-moderno, para ali localizar o objeto de estudo com suas especificidades. Para além de um momento cultural específico, o pós-moderno se constitui no contexto em que se inscreve o texto cidade (p. 26).

Estreitamente ligado à compreensão de urbano, o pós-moderno segue a lógica do pastiche e da esquizofrenia. Isso no sentido, da perda do significado e do valor dos pessoas, dos objetos e das relações interpessoais e sociais, em função do esvaziamento dos sentidos simbólicos que talham a identidade do indivíduo. Perdas que se acentuam no consumo de rituais tais como cerimônias de casamento, batismo, festas de debutante, funerais desvinculados de sua essência.

Nesse sentido, o pós-moderno lança sua incerteza radical e problematizadora, com base em significantes polissêmicos contidos nos discursos. Uma maneira de se construir significantes polissêmicos é a ressignificação.

Ressignificar é uma estratégia para propor novos olhares, ampliar debates – SIGNIFICANTES POLISSÊMICOS. A cultura da imagem do pós-moderno é pós-perceptual e gira em torno do consumo de imaginários mais do que em torno do

consumo material. O que me leva a compreender, a análise da cultura da imagem, incluindo seus produtos estéticos, o quê “[...] só pode ter sentido se nos levar a repensar a própria “imagem” de forma não-tradicional e não-fenomenológica. (GASTAL apud JAMESON, p.24, 2006).

Outro aspecto é a intertextualidade como “possibilidade de engendrar tessituras estéticas, dispensando a ideia do novo, e investindo na reorganização dos elementos textuais que são retrabalhados” (GASTAL apud ANTONINI, p. 47, 2006). A intertextualidade é uma relação por repetição na forma de imitação ou de paródia, e de obras com este perfil: citação, montagem, plágio ou outras. Nelas o já dito apresenta-se não como velho, mas ocupando uma nova posição no texto.

Se no início a semiótica se apresentava como pensamento do signo; depois o conceito passa, a cada vez mais, a entrar em crise. Dissolve-se, e o interesse desloca-se para a geração de textos, para sua interpretação, e para a variação das interpretações, para as produções produtivas, para o próprio prazer da semiose. Como se fosse uma fábrica de produto estéticos, de cenas, coreografias, imagens.

Essas ideias, pós-moderno e ressignificação, são importantes na pesquisa em curso, pois a contextualiza e reforça a relação: corpo-indivíduo-cidade-Dança.

Dentre as significações da morte: ancestralidade, tabu e decomposição, a começar com o tema ancestralidade segundo Rodrigues (1997):

Entra no cemitério saudando os mestres do Boi, companheiros foliões. Os corpos se movem por uma forte lembrança ancestral. A cada momento do presente o passado é resgatado e ao futuro interliga-se, resistindo às dificuldades quando o corpo junto com o “outro” – o da memória afetiva – realiza o movimento que se duplica pela força da manutenção. O compromisso com o sagrado situa-se pela necessidade de pertencer a um mundo maior do que o aparente, de conviver com o cosmo, com a grande roda do mundo. Impelido pela devoção ao santo, entidade ou orixá o corpo realiza a memória afetiva, elaborando representações simbólicas e a dança é a síntese deste percurso interior. A dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade. Isto porque a festividade é um período reservado para a expressão plena dos sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. Uma afirmação da vida e a alegria a despeito dos fatos de fracasso e morte. Reconhecimento e superação de realidades negativas (p. 30).

A autora traz a ideia de morte ligada à memória que diz respeito a identidade do indivíduo, aos seus antepassados, o que confere o próprio sentido da vida.

Para abordar a noção de tabu, Cymbalista (2002) explica que, na contemporaneidade percebe-se uma mudança estética no espaço da morte. Cemitérios inteiramente ajardinados, ecumênicos e em sua maior parte privados, onde os jazigos rejeitam as manifestações figurativas de monumentalidade, religiosidade e domesticidade.



Figura 1 - Performance realizada em cemitério ajardinado em Viçosa - Cemitério Colina da Saudade

Na homogeneidade dos novos cemitérios jardins, produzidos sob o signo da humildade serve também para representar outro tipo de atitude perante a morte.

Chega-se ao último estágio da história da morte no Ocidente: o da morte tabu. Sobre a qual se silencia não por humildade, mas pelo terror que ela provoca no pensamento dos vivos. Os túmulos simplificados e horizontalizados relacionam-se a um silenciamento que considera a morte um fenômeno obscuro. Ela torna-se algo inominável, o grande tabu na humanidade, e por isso deixa de ser tematizada pela arquitetura:

Este século termina com os cemitérios – assim como as cidades – modernizados e secularizados, sim, mas carregando adiante a exclusão e a hierarquização, apresentando um processo inconcluso de secularização, não chegando sequer a garantir de fato que todos pudessem ser enterrados neles (CYMBALISTA, p. 66, 2002).

A morte é um tabu para o homem contemporâneo porque a finitude quase sempre passa pelo processo de decomposição, de envelhecimento. E mais do que morrer, o homem contemporâneo teme envelhecer. Envelhecer seria abrir mão do desejo de juventude e beleza eternos da nossa sociedade. Envelhecer é a aceitação dos processos de decomposição, deterioração do corpo. Seria aceitar a decadência. Cymbalista aponta:

A ideia da morte suja e dos perigos da decomposição dos cadáveres havia sido gestada lentamente na Europa, tendo sido explicitada no ambiente católico durante o século XVIII, iniciando-se então a segregação entre as cidades dos vivos e dos mortos, que resultaria na instauração dos cemitérios periféricos. (CYMBALISTA, p. 43, 2002).

Em suma, o estudo sobre o conceito sobre pós-moderno foi explorado por configurar o eixo de análise da pesquisa, bem como a necessidade de compreender o tempo em que vivemos. Já o conceito de performance (COHEN, 2013) faz referência à linguagem artística em desenvolvimento nesse trabalho.

3. Percorso metodológico

Em uma primeira etapa, foram realizadas leitura e fichamento de textos de Rodrigues (1997), Cymbalista (2002), Cohen (2013), Santos (2000) e Gastal (2006). Na sequência, a criação de performances que trabalha com os elementos que

emergiram das leituras os quais tematizam a compreensão de vida e morte na contemporaneidade a partir da ancestralidade, tabu, decomposição para observar a interferência promovida por meio da linguagem da performance no espaço urbano. A terceira etapa abarca a análise do trabalho de análise do material produzido a partir das leituras.

Este trabalho configura-se como uma pesquisa empírica autobiográfica, de natureza qualitativa, que por meio da análise do processo criativo das performances e de sua realização em um cemitério tem por foco analisar sua efetivação em relação aos conceitos abordados nas mesmas e com a discussão proposta.

De acordo com Chizzotti (2006), o estudo de caso permite que a atividade de pesquisa viabilize a compreensão de um caso particular independente disso resultar na constituição de uma teoria. De forma que, é a metodologia mais adequada, pois possibilita abordar o processo criativo, o qual suscetível a acontecimentos, os quais nem sempre terei controle, caracteriza-se como um fenômeno contemporâneo.

Para a realização das performances no espaço urbano cemitério obteve-se autorização junto a prefeitura do município de Viçosa.

O processo de documentação das performances foi necessário como registro a ser consultado na análise em curso dos elementos estéticos em relação a abordagem conceitual, sendo que esses registros visuais vem sendo realizados por profissionais convidados.

Para a próxima etapa, está prevista a produção de um relato de experiência no qual a graduanda detalhará o desenvolvimento do processo e apresentará as considerações a respeito das ações concretizadas.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Vozes, 2006.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CYMBALISTA, R. **Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo**. Annablume, 2002.
- GASTAL, S. **Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio**. Papyrus Editora, 2006.

RODRIGUES, G. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Ministério da Cultura, FUNARTE, 1997.

SANTOS, J. F. **O que é pós-moderno**. RAE-Revista de Administração de Empresas, v. 26, n. 4, p. 65-66, 1986.

Larissa Neves Barbieri

Estudante dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV), atuou como monitória voluntária da disciplina de Danças Brasileiras. E-mail: Inevesbarbieri@yahoo.com.br

Rosana Aparecida Pimenta

Atriz, diretora teatral, doutora em Arte e Educação (2016), mestre em Artes (2008) e licenciada em Artes Cênicas (2001) pelo IA/Unesp. Na Universidade Federal de Viçosa (UFV), ministra as disciplinas de Desenho Teatral, Danças de Salão, Pesquisa em Dança e Práticas de Ensino. É coordenadora pedagógica do Curso de Dança e Coordenadora de Gestão no Pibid/UFV. E-mail: rosana.pimenta@ufv.br

OS SÍMBOLOS EROS E TÂNATOS EM A CASA DAS BELAS ADORMECIDAS E MEMÓRIAS DE MINHAS PUTAS TRISTES

Teresa Midori Takeuchi
UNESP - te.midori@gmail.com

RESUMO

A proposta de interpretar a interlocução das obras literárias - *A casa das belas adormecidas* (1961) do escritor japonês Yasunari Kawabata (1899-1972) e *Memórias de minhas putas tristes* (2004), do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez (1927-2014) tem a intenção de refletir o estilo de cada escritor que aborda a temática da solidão na velhice e a contemplação do belo feminino. Leituras impregnadas de símbolos universais como sexualidade e amor, vida e morte, fundamentados por meio da análise junguiana, tais reflexões estéticas averiguam como estes signos são exteriorizados por meio da cor e figurino no filme com o mesmo título do romance do escritor colombiano.

PALAVRAS-CHAVE:

Símbolos. Arte e psicologia. Literatura e cinema. Cor e figurino. Adaptação cinematográfica.

1. A casa das belas adormecidas

A obra esotérica de Kawabata nos revela os temas mais secretos e profundos do personagem central narrado em terceira pessoa - um homem chamado Eguchi, de sessenta e sete anos, desenvolve a luta constante contra a solidão da velhice. Ao procurar uma casa onde possa passar a noite ao lado de uma garota virgem, que permanece sedada, tem a seguridade do anonimato, de não ser visto na pele de um velho quase senil.

O clima do quarto de dormir torna-se cada vez mais denso. O protagonista, ao identificar diversos odores familiares, rememora as passagens de sua vida. O olhar crepuscular do ancião transmite o terror lascivo originado pela proximidade da morte. O autor descreve com extraordinária sutileza o corpo nu das “belas adormecidas” como se fossem acariciadas por palavras. O personagem, sentindo-se tão velho que já tinha deixado de ser homem, só se deliciava em contemplar os jovens corpos nus com que passava as noites de amor. Apesar de existir a

sensação de culpa, tinha um despertar “*dulce e infantil, junto al calor joven y la suave fragancia de ella*” (KAWABATA, 2004:51).

O senhor Eguchi tinha três filhas, já casadas, as lembranças de seus dias passados, os amores vividos, o enfrentam com a triste fealdade da velhice - “*Entonces Eguchi tenía sesenta e cuatro años, y la mujer no llegaba a los treinta. Era tan grande la diferencia de edad que Eguchi supuso que probablemente aquélla sería su última aventura con una mujer joven*” (KAWABATA, 2004:94), pergunta-se o personagem nesta passagem da narrativa, ficando implícito a desigual luta pela existência nos umbrais do seu final. A encarregada da casa de “visitas” era de baixa estatura. Parecia muito segura de si mesma. Ao mostrar a habitação, Eguchi pôde ver que existiam cortinas de veludo cotelê na cor carmesim nas quatro paredes e também na porta. A palavra carmesim provém do nome de um inseto chamado *kerme*, de onde se extraía um pigmento derivado dos corpos desidratados das fêmeas da família das cochinhas. Estas parasitas fêmeas ficam imóveis na árvore alimentando-se da seiva sugada diretamente do sistema vascular do hospedeiro. O carmesim era a principal cor das roupas de luto no século XV. Podemos dizer que o personagem ancião era introduzido numa câmara mortuária.

Também chamou a atenção do velho o desenho que tinha no *obi* (nó da faixa do kimono japonês) a encarregada do lugar. Um pássaro raro de olhos e pés muito realistas. Olhos inquisidores? Porém o mais inquietante do desenho mal feito era o fundo da figura – “*El fondo era amarillo pálido, casi blanco*” (KAWABATA, 2004:17), o que lembra a cor do quarto cavaleiro do Apocalipse (Apocalipse 6:8).

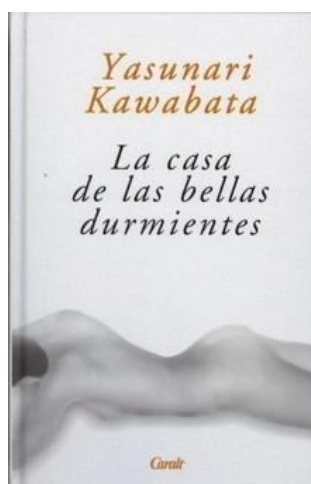


Fig. 1. Capa do livro de Kawabata. Fonte:
<http://asbvirtualinfo.blogspot.com.br/2011/08/la-casa-de-las-bellas-durmientes.html>

2. Memórias de minhas putas tristes

No romance *Memórias de minhas putas tristes*, García Márquez, inspirado na obra de Kawabata - *A casa das belas adormecidas* - aborda o tema da iminência da morte sob a psicologia masculina. A obra narra, de uma forma bem-humorada a descoberta do amor no ocaso da vida. O romance é uma autobiografia de um ancião prestes a completar noventa anos de idade. Seu personagem central chamado El Sábio, narra com luxo de detalhes seus conturbados anos vividos. Jornalista, publica uma coluna dominical no jornal da cidade, e por sua idade, tem o privilégio de trabalhar em sua residência, um casarão onde moraram seu pais. A casa estava em estado de total abandono, sem os reparos necessários para a sua conservação.

O protagonista, solteiro, mora sozinho, tendo a visita esporádica de uma empregada que serve há mais de vinte anos a sua casa lavando a roupa e cuidando da faxina. Descreve a si mesmo como feio e tímido, no entanto, tem um gosto refinado pela música e a boa leitura, que guarda na biblioteca e sala de sua casa como um tesouro herdado dos pais. Sempre levou uma vida boêmia e leviana. Vivendo às presas, praticando sexo superficial (às vezes sem tirar as roupas) com inúmeras mulheres ao longo de sua vida, fazendo questão de pagar sempre pelo serviço. Conta que anotava obsessivamente o nome das parceiras, lugar e ocasião de suas aventuras masculinas, até que por volta dos cinquenta anos, tendo contabilizado mais de quinhentas mulheres, deixou de apontar sua contabilidade erótica.

Na véspera de completar seus noventa anos teve a ideia de passar uma noite de louco amor com uma garota virgem, como um presente de aniversário. Chega à casa de encontros trajando um terno de linho branco, camisa com listras azuis, de colarinho engomado, a gravata de seda chinesa, sapatos brancos caprichosamente engraxados. É recebido pela gerente do lugar, uma velha conhecida e também parceira de algumas noites juntos em tempos de sua mocidade, quem o introduz numa habitação onde na cama está seu presente, totalmente nu e sedado e à disposição de seu bel-prazer, assegurando-lhe que não irá se despertar. O velho Sábio contempla com verdadeiro deleite o corpo jovem e fresco da adolescente e é consumido em seus pensamentos mais diversos. Dormita

feliz de tão especial companhia, absorvendo com suas células ressequidas a latente juventude da bela adormecida.

Ao se vestir de manhã, a jovem continuava em seu sonho e sai furtivamente, pensando que Deus lhe conserve a sua virgindade.

Pouco depois a gerente do lugar telefona irritada, sem entender porque tinha desprezado a menina que continuava virgem, ele responde que não é que não gostava da garota, senão que a achou tão indefesa dormindo que se contentou em contemplar carinhosamente o frescor dessa juventude, que inspirava proteção.

Volta novamente à casa de encontros para passar outra noite com “sua” garota, já que não queria outra. Compreende que está apaixonado. E começa a visitar assiduamente essa habitação do nascente amor. Passa a levar quadros, livros e música e a decorá-la para agradar a sua amada Delgadina. Enfim monta o lar que nunca teve. O caçador caçado. Tinha proposto possuir uma fêmea a mais em sua superficial vida e foi sua mente que foi possuída pela pureza da adolescente.

Sente a necessidade de saber seu nome, sua amiga Rosa Cabarcas, a gerente, sempre se dirigia a ela como *a niña* - “?Como podía llamarse? La dueña no me lo había dicho. Cuando me hablaba e ella sólo decía la niña. Y yo lo había convertido en un nombre de pila, como la niña de los ojos o la carabela menor”¹ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004:57).

Esta niña que o velho Sábio chamou depois de Delgadina, tinha conquistado o duro coração do ancião, a tal ponto que se a imaginava que cantavam a dueto, ele a veia em sua casa preparando o café de manhã, pondo a mesa, a tinha na memória nitidamente vivendo o casamento imaginário que nunca teve.

Com nova alegria de viver, fez reparar a casa de muitos remendos que vinham demorando por insolvência e desídia, como narra o escritor - “*La casa*

¹ **La Niña*, uma das três embarcações (caravelas) com que Cristóvão Colombo iniciou sua viagem para conquistar um novo continente.

renacía de sus cenizas y yo navegaba em el amor de Delgadina com uma intensidad que nunca conocí en mi vida anterior.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004:65)

“Me volví otro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004:66)

Nas suas crônicas para o jornal, começou a contar sua particular história de amor aos noventa anos, que eram seguidas com máximo interesse pela população local.

Quando em certa passagem da narrativa a garota desaparece por um tempo, o velho Sábio crê morrer de amor:

“Pasé hasta una semana si quitarme el mameluco de mecánico ni de día ni de noche, sin bañarme, sin afeitarme, sin cepillarme los dientes, porque el amor me enseñó demasiado tarde que uno se arregla para alguien se viste y se perfuma para alguien, y yo nunca había tenido para quien.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004:81)

O idoso protagonista tão amigo da concupiscência compreende tardiamente que a vida tem um significado mais profundo, ao declarar: “El sexo es el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004:70)

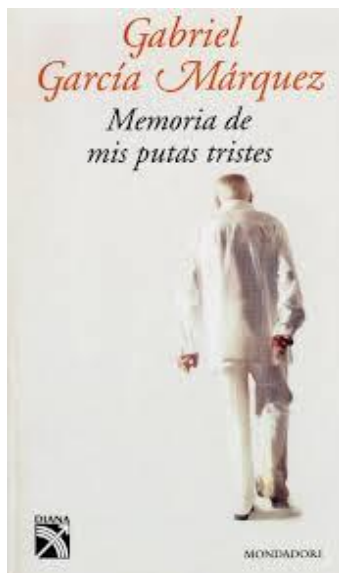


Fig. 2. Capa do livro de García Márquez. Fonte: <https://oquevcestalendo.wordpress.com/2014/08/17/memoria-de-minhas-putas-tristes-de-gabriel-garcia-marquez/>

É importante destacar que na obra de García Márquez, ao contrário do estilo abstrato de Kawabata (conhecido como o escritor que pintava de branco irradiante as palavras), constatamos passagens, além de visuais, referências musicais e das artes plásticas: – “*Cantábamos duetos de amor de Puccini, bolero de Agustín Lara, tangos de Carlos Gardel, ...*(GARCÍA MÁRQUEZ, 20014:62)/ “*Llevé um ventilador portátil y um cuadro de Orlando Rivera, el querido Figurita, y um martillo y um clavo para colgarlo.*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 20014:63)

3. Memórias de mis putas tristes - o filme

O romance de García Marquéz foi adaptado para o cinema por uma coprodução de México, Espanha, Dinamarca e Estados Unidos. Filmado na cidade de San Francisco de Campeche (México) e dirigida pelo diretor dinamarquês Henning Carlsen, foi apresentado no 15º festival de Málaga de cine espanhol (2012) obtendo o prêmio especial do júri.

O diretor Carlsen, por meio de estratégicos flash-backs, apresenta o personagem Sábio (Emilio Echevarria) com suas lembranças do passado como uma espécie de imagens holográficas, intercomunicando-se consigo mesmo com o olhar, transpondo mentalmente a barreira do tempo.

A adaptação cinematográfica está muito bem lograda, fiel ao livro. O personagem Sábio veste um terno de linho branco, que apesar de ser uma vestimenta usual para os climas tropicais, nos remete à simbologia da cor branca, que é uma cor limite. “É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (CHEVALIER,1999:141).

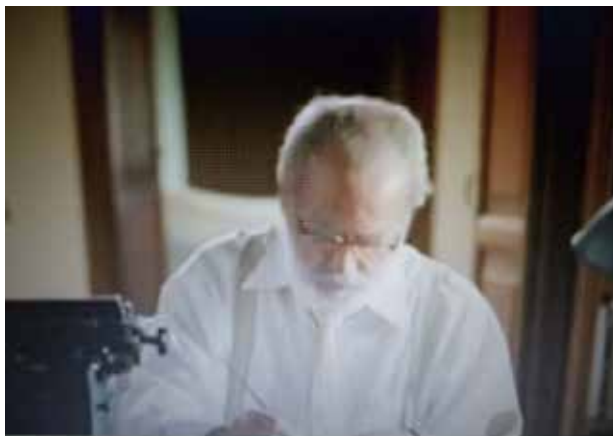


Fig. 3. Frame do filme Memorias de mis putas tristes.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XFrqsY-oP4Q>.

A menina traça um vestido humilde e de cor clara, as cortinas do quarto de encontros são de cor brancas, reafirmando a pureza da moça. Em contrapartida a gerente Rosa Cabarcas (Geraldine Chaplin) veste de preto, devido a sua viuvez, mas também porque o preto significa a morte - da infância, da inocência, da felicidade e da dor.



Fig. 4. Fonte:

<http://elcoloiodelasmusas.blogspot.com.br/2013/07/los-viejos-saben-amar-mejor-mi.html>

Na festa de aniversário do Sábio, os colegas do jornal lhe dão diversos presentes, as secretárias o obsequiam com cuecas estampadas de marcas de

beijos, outros lhe dão um gato - o simbolismo deste animal é muito heterogêneo, oscila entre o bem e o mal. Podemos relacionar este animal à luxúria na vida do protagonista -“a simbologia nos remete ao pecado, ao abuso dos bens deste mundo” (CHEVALIER,1999: 462).

Considerações

Como corolário, podemos dizer que as obras citadas dos dois autores, ambos ganhadores de prêmio Nobel de Literatura, distantes há mais de quarenta anos entre uma e outra publicação, tocam temas fundamentais da psique humana sob o olhar masculino, a lascívia, a ternura, a feiúra da velhice, o medo da morte, da solidão e, principalmente, o amor como o grande propulsor da vida. O filme de Carlsen conservou a essência do conteúdo da narrativa de García Márquez, mantendo os símbolos nela contidos por meio das cores e o figurino. Houvesse algum cineasta interessado em adaptar a obra de Kawabata, com certeza conservaria a fidelidade do lirismo da obra psicológica do autor, atento às sutilezas simbólicas na linguagem do cinema, cujo tema é uma questão intemporal e de caráter universal.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller; rev. téc. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995. (Ofício de Arte e Forma)

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, símbolos*. Trad. V. Costa e Silva et al. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

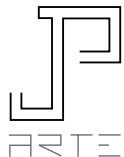
JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

KAWABATA, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, S.A., 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Memórias de mis putas tristes*. 1ªed. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *A Bíblia Sagrada: Nova tradução na linguagem de hoje*. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

Memoria de Mis Putas Tristes. Data de lançamento 2011 (1h 30min) Direção: Henning Carlsen, com Emilio Echevarria, Ángela Molina, Dominika Paleta, Geraldine Chaplin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XFrqsY-oP4Q>. Veiculado em: 17 de fev de 2017. Dur.: 1h36m59s (vídeo com restrição de idade -solicitada pelo usuário que fez o envio).



Teresa Midori Takeuchi

Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e mestre pela mesma Instituição. Graduada em Artes Plásticas e licenciada em Educação Artística pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atua como docente no ensino fundamental na rede pública de ensino e é pesquisadora do LABIDIC-IAUNESP e do Grupo de Estudos Cromáticos na ECA/USP.

O LEONARDO DE FREUD

Talita Gabriela Robles Esquivel
UNESP – esquivel.talita@gmail.com

RESUMO

O texto mostra a visão que Sigmund Freud teve a respeito de Leonardo da Vinci. Em seu texto, Freud faz uma retomada da vida de Leonardo e analisa o próprio artista a partir de sua lembrança e de sua biografia. Assim, faz uma análise de Leonardo como se este estivesse em seu consultório. O presente texto foi desenvolvido durante o doutorado em Artes Visuais, no qual a pesquisa realizou uma retomada dos estudos de Freud e constitui parte de um tópico da tese "Texturas do estranho: o estranho na pintura a partir do processo criativo", defendida em maio de 2017.

PALAVRAS-CHAVE Leonardo da Vinci, Sigmund Freud, psicanálise e arte, lembrança da infância.

ABSTRACT

The text shows the point of view of Sigmund Freud about Leonardo da Vinci. In his text, Freud makes a resumption of Leonardo's life and analyzes the artist from his remembrance and his biography. Thus, he does an analysis of Leonardo as if he was in your Office. This text was developed during the doctorate in Visual Arts, in which the research makes a resumed of Freud's studies and constitutes part of a topic of the thesis "Uncanny textures: the uncanny in the painting from the creative process", defense held in May 2017.

KEYWORDS Leonardo da Vinci, Sigmund Freud, psychoanalysis and art, memory of childhood.

Freud faz uma investigação sobre Leonardo da Vinci a partir de uma lembrança de sua infância, uma visita de um abutre, em seu berço, que abriu sua boca e fustigou seus lábios com sua cauda (DA VINCI in FREUD, 1997 p. 32), conforme será visto mais adiante. Antes de analisar sua lembrança, Freud faz um recorrido sobre a vida de Leonardo da Vinci (1452-1510), sua forma de trabalho e sua sexualidade.

Leonardo da Vinci nasceu em 1452, filho ilegítimo de Ser Piero da Vinci, que era tabelião. Seu nome descende da localidade Vinci. Ele foi educado na casa do pai, até se mudar, como aprendiz, para o estúdio de Andrea del Verrochio. Seu pai era casado com Donna Albiera e não teve filhos desse casamento. Não há relatos sobre sua mãe, Caterina (FREUD, 1997 p. 31).

Freud nos conta que Leonardo era alto, belo, alegre, amável e requintado e vale a citação colocada por Freud do *Tratado della Pittura*:

Pois seu rosto fica empoeirado em mármore, de modo que mais parece um padeiro; fica também todo salpicado de flocos de mármore

que fazem com que pareça ter estado na neve – sua casa é cheia de poeira e de lascas de pedra. Quanto ao pintor, seu caso é bem diferente... pois o pintor senta-se em frente ao seu trabalho, cercado de todo o conforto. Veste-se bem e utiliza pinceis delicados e leves, que mergulha em cores lindas. Usa roupas que lhe agradam e sua casa é imaculada e repleta de belos quadros. Muitas vezes trabalha ao som de música ou, então, cercado de homens que lhe lêem trechos de obras lindas e varadas que pode ouvir prazerosamente sem barulho do martelo e outros ruídos (LUDWIG, *Trattato della Pittura* (1909,36), apud FREUD, 1997 p. 11).

Mesmo em sua época, Leonardo já era admirado e reconhecido, ao mesmo tempo em que “começara a parecer um enigma, tal como nos parece hoje em dia” (FREUD, 1997 p. 9).

Segundo Freud, Leonardo foi solitário em seu trabalho como pesquisador e isso o afastou da pintura, não se preocupando com a finalização ou destino de seus trabalhos. Isso o levou a ser alvo de críticas da época, ao mesmo tempo em que havia os que o defendiam, dizendo que a inconstância era característica dos grandes artistas. A observação de um dos alunos destaca-se: “Parecia tremer o tempo todo quando se punha a pintar e, no entanto, nunca terminou nenhum trabalho que começou, sentindo um tal respeito pela grandeza da arte que descobria defeitos em coisas que, aos outros, pareciam milagres”¹ (FREUD, 1997 p. 13).

Freud procurou demonstrar que Leonardo rejeitou sua sexualidade (FREUD, 1997 p. 17) ao não encontrar registros de desenhos eróticos ou obscenos, de fantasias sexuais, apenas anatômicos.

O psicanalista conta que quando Leonardo ainda era aprendiz de Verrocchio, foi acusado de ter tido práticas homossexuais, que eram proibidas, mas foi absolvido. Depois de virar mestre, um de seus alunos, Francesco Melzi, viajou com Leonardo para a França, ficou com ele até a sua morte e foi seu herdeiro (FREUD, 1997 p. 20). O autor acha improvável que tivesse uma grande atividade sexual e, como indício disso, mostra problemas anatômicos na posição do casal e do órgão sexual feminino, em um desenho que representa o ato sexual de pé.

¹ Freud não deixa claro a referência da citação, apenas que “Solmi menciona a observação de um de seus alunos”. A suposição é que seja Edmond Solmi (1874 – 1912).



Figura 1 - Desenho de **Leonardo Da Vinci**².

Freud traça o percurso de pesquisa de Da Vinci, dos estudos de proporção e perspectiva, luz e sombra, cores, de animais, plantas e da anatomia humana, em direção aos estudos funcionais e internos, à mecânica, “até chegar ao ponto de poder escrever em seu livro, com letras enormes, sua descoberta: *Il sole non si move*” [o sol não se move] (FREUD, 1997 p. 25).

Assim, segundo Freud, após um tempo de pesquisa e investigação da natureza, sua forma de pensamento mudou e não conseguiu mais ver o trabalho artístico isolado, encontrando problemas intermináveis em um quadro e acabando por deixá-lo inacabado:

O que o interessava num quadro era, acima de tudo, um problema; e após o primeiro via inúmeros outros problemas que surgiam, como costumava acontecer com suas intermináveis e infatigáveis investigações sobre a natureza. [...] Depois de esforços exaustivos para exprimir numa obra de arte tudo o que tinha em seu pensamento

² Imagem no livro: FREUD, 1997 p. 19.

com relação a ela, era forçado a desistir, deixando-a inacabada ou declarando-a incompleta (FREUD, 1997 p. 25-26).

Freud coloca que o caráter pesquisador de Da Vinci teria sido reforçado pelo instinto sexual. Originalmente, na infância, seria uma força advinda das forças sexuais, substituindo, mais tarde, parte da vida sexual: “Uma pessoa desse tipo poderia, por exemplo, dedicar-se à pesquisa com o mesmo ardor com que uma outra se dedicaria ao seu amor, e seria capaz de investigar em vez de amar” (FREUD, 1997 p. 26).

De acordo com o autor, o instinto sexual é uma força que pode ser direcionada não somente à atividade sexual, mas para outras áreas, sendo que a maioria das pessoas direciona parte do instinto sexual para atividade de cunho profissional. Essa força pode ser direcionada ao “instinto de investigação” ou a outros que se tornem intensos. “O instinto sexual presta-se a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados” (FREUD, 1997 p. 27).

Freud explica que há três tipos de vertentes do “impulso de pesquisa”, “resultantes de sua relação primitiva com interesses sexuais”. O primeiro tipo, ligado à religião, tem uma inibição da curiosidade e limitação na liberdade da atividade intelectual, caracterizado pelo que chama de “inibição neurótica”. Em um segundo tipo, há uma repressão sexual na infância que se converte em uma compulsão pela pesquisa, que é:

[...] suficiente forte para sexualizar o próprio pensamento e colorir as operações intelectuais, com o prazer e a ansiedade característicos dos processos sexuais. Neste caso, a pesquisa torna-se uma atividade sexual, muitas vezes a única, e o sentimento que advém da intelectualização e explicação das coisas substitui a satisfação sexual; mas o caráter interminável das pesquisas infantis é também repetido no fato de que tal preocupação nunca termina e que o sentimento intelectual, tão desejado, de alcançar uma solução, torna-se cada vez mais distante (FREUD, 1997 p. 29).

Já no terceiro tipo não há inibição, pois desde o início a libido é sublimada em curiosidade e se fortalece na pesquisa (FREUD, 1997 p. 29). Nesse caso há uma certa compulsão à pesquisa, que substitui a atividade sexual, mas não há a neurose compulsiva por ter havido a sublimação e não o retorno do inconsciente: “não há ligação com os complexos originais da pesquisa sexual infantil e o instinto pode agir

livremente a serviço do interesse intelectual” (FREUD, 1997 p. 30). Freud categoriza Leonardo como no terceiro tipo, com “poderoso instinto de pesquisa e a atrofia de sua vida sexual” (ibidem).

Freud parece fazer neste artigo uma análise de si mesmo, comparando-se a Leonardo Da Vinci. Nessas categorias de impulso à pesquisa, parece buscar compreender seu próprio impulso de pesquisa.

Buscando conhecer mais sobre a vida de Leonardo, em meio aos seus textos, Freud encontra uma lembrança de sua infância:

Numa passagem acerca do voo dos abutres ele se interrompe subitamente para descrever uma recordação de sua tenra infância, que lhe veio à memória ‘Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios (DA VINCI apud FREUD, 1997 p. 32).

Pelo fato dessa situação parecer tão irreal, Freud não acredita que tenha realmente acontecido, a não ser como uma fantasia de Leonardo transposta para a infância. Porém, ao mesmo tempo, acredita que considerar apenas uma fantasia seria menosprezar sua história, cometendo uma injustiça. Freud explica que a história em si é uma criação do homem, feita a partir dos vestígios da antiguidade, que mesmo com distorções representam uma realidade. O mesmo ocorre com o indivíduo, cujas lembranças, ainda que distorcidas, não devem ser desconsideradas:

A despeito de todas as distorções e mal-entendidos elas ainda representam a realidade do passado: representam aquilo que um povo constrói com a experiência de seus tempos primitivos e sob a influência de motivos que, poderosos em épocas passadas, ainda se fazem sentir na atualidade; e, se fosse possível, através do conhecimento de todas as forças atuantes, desfazer essas distorções, não haveria dificuldade em desvendar a verdade histórica que se esconde atrás do acervo lendário. Isto se aplica também às lembranças da infância ou às fantasias do indivíduo. O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença; como regra geral, os restos de recordações – que ele próprio não compreende – encobrem valiosos testemunhos dos traços importantes de seu desenvolvimento mental (FREUD, 1997 p. 34 e 35).

Assim, uma lembrança não pode ser observada com indiferença, pois faz parte da verdade do indivíduo. Em nota, Freud se recorda da lembrança de infância de Goethe:

Na história de sua vida, que Goethe escreveu aos sessenta anos (*Dichtung und Wahrheit*), há uma descrição nas primeiras páginas de

como, incentivado pelos vizinhos, ele jogou à rua, pela janela, pequenos objetos de louça e depois outros maiores, quebrando-os em pedacinhos. A referida cena é, na verdade, a única que ele conta de sua primeira infância. [...] a ausência, nesse trecho, de qualquer referência a um irmãozinho que nasceu quando Goethe tinha 3 anos e nove meses e que morreu quando ele tinha perto de dez anos – tudo isso levou-me a intentar uma análise dessa recordação de infância (FREUD, 1997 p. 35).

Então Freud estabelece uma possível conexão com a lembrança de Da Vinci, a relação com a mãe:

A curta análise [“Uma Recordação de Infância em *Dichtung und Wahrheit*”] tornou possível reconhecer o ato de atirar a louça como sendo um ato mágico contra um intruso indesejável; [...] a intenção seria a de um triunfo sobre o fato de que um segundo irmão viesse, com o correr do tempo, perturbar sua relação íntima com sua mãe. Se as recordações mais longínquas da infância, assim disfarçadas – tanto no caso de Leonardo como no de Goethe – giram em torno da mãe, o que haveria de tão estranho nisso? (FREUD, 1997 p. 35).

O sonho de Leonardo “revelaria um conteúdo erótico”. A “cauda, *coda*” é símbolo do órgão sexual masculino em expressões em italiano e outras línguas, observa Freud. A situação da lembrança do artista corresponderia a um ato de “*fellatio*”, ou sexo oral (FREUD, 1997 p. 36), o qual Freud relaciona com a amamentação. Freud então coloca que a recordação de Leonardo era do ato de sugar o seio da mãe, que foi transformado em uma “fantasia sexual passiva” e analisa o motivo da mãe ter sido substituída por um abutre na lembrança.

O autor recorda os hieróglifos do antigo Egito, nos quais o abutre representava a mãe. “Os egípcios veneravam também uma Deusa-Mãe que era representada com cabeça de abutre ou, então, com várias cabeças, das quais pelo menos uma era de abutre” (FREUD, 1997 p. 39). Era a deusa *Mut* e Freud observa a semelhança com *Mutter*, que significa mãe em alemão. Segundo Freud, Leonardo provavelmente não tinha conhecimento desse fato, já que o primeiro homem a decifrar os hieróglifos, François Champollion, nasceu em 1790, porém, acredita que conhecia “a fábula científica responsável por ser a figura do abutre usada para representar a ideia de mãe” (FREUD, 1997 p. 40).

A fábula dizia que todos os abutres eram fêmeas, concebidas pelo vento, algo que foi amplamente divulgado pelos padres nas igrejas. Dessa forma, houve a transformação da lembrança em fantasia, que “significava que ele também havia sido uma tal cria de abutre – tinha mãe, mas não tinha pai. E essa lembrança se associava

[...] com a reminiscência que podia subsistir do prazer que teria sentido sugando o seio de sua mãe” (FREUD, 1997 p. 42).

Assim, Freud interpreta que essa fantasia, na qual o abutre toma o lugar da mãe, indica que Leonardo passou os primeiros anos de infância com sua mãe, que havia sido abandonada e que a criança sentia a ausência do pai (FREUD, 1997 p. 42-43). Ser Piero da Vinci casou-se com Donna Albiera no mesmo ano em que Leonardo nasceu, a criança, poucos anos mais tarde foi morar com eles, o que só ocorreu por não terem tido filhos no casamento (ibidem, p.43).

Freud relaciona a fantasia de Leonardo com a deusa egípcia *Mut*, a qual aparece com órgão masculino e seios, que representa uma mescla do homem e da mãe, porém não se constitui como hermafrodita, que seria uma “representação infantil do corpo materno” (FREUD, 1997 p. 50). A interpretação do próprio Leonardo sobre a lembrança do abutre comprova, para Freud, as precoces investigações sexuais que o influenciaram durante toda a vida: “Isso foi numa época em que minha curiosidade afetuosa era toda dirigida à minha mãe, e que eu pensava ter ela um órgão genital igual ao meu” (DA VINCI apud FREUD, 1997 p. 51).

Interessante observar que a visão infantil do corpo materno refere-se à visão infantil masculina – já a que visão feminina sobre o corpo da mãe não seria com o órgão masculino – referindo-se a uma época em que obrigatoriamente se mamava nos seios, se não da mãe, da ama-de-leite, conforme demonstra Freud:

[...] quando ainda mamávamos (“*essendo io in culla*”) e púnhamos em nossa boca o bico do seio de nossa mãe (ou ama-de-leite) e o sugávamos. A impressão orgânica dessa experiência – a primeira fonte de prazer em nossa vida – permanece, sem dúvida, indelevelmente marcada em nós (FREUD, 1997 p. 37).

Atualmente, não são todas as crianças que tem esse contato primeiro da amamentação, quando este é substituído pela mamadeira. Poder-se-ia aqui apenas imaginar como seria a visão infantil feminina do corpo do pai.

Freud coloca que a fantasia do abutre tem “palavras que tão claramente sugerem a descrição de um ato sexual”, mas ao mesmo tempo a interpreta como “‘minha mãe beijou-me apaixonada e repetidamente na boca’. A fantasia surge da lembrança de ser alimentado ao seio e de ser beijado pela mãe” (FREUD, 1997 p. 62). Apesar de associar a cauda do abutre ao órgão sexual masculino e acreditar que o ser amamentado é uma situação passiva, Freud não cogita o fato de ter ocorrido um abuso sexual de um homem ao bebê Leonardo e associa o abutre à mãe e a cauda

ao seio no momento da amamentação. Acredita-se que seria uma outra possibilidade de interpretação, que não consta em sua análise.

Freud observa a vagareza de Leonardo na execução dos trabalhos, como exemplo da *Última Ceia*, a qual levou três anos pintando, e *Mona Lisa*, a mulher de Francesco del Giocondo, que mesmo ao pintar por quatro anos a considerou inacabada. “Muitas vezes passava horas diante de sua obra, somente analisando-a mentalmente” (FREUD, 1997 p. 14). Freud não encontra justificativa para a não finalização dos trabalhos, que considera uma inibição cujo sintoma estaria na vagareza, como um “prenúncio” de seu desinteresse pela pintura (ibidem, p. 15).

Em 1493 morre sua mãe. Uma dedução do “escritor psicólogo” Merezhkovsky, feita a partir de anotações de Leonardo que lista os custos do funeral de uma mulher chamada Caterina (FREUD, 1997 p. 59). Ao investigar o quadro de Mona Lisa, encontra uma relação com sua mãe:

Se as lindas cabeças de criança eram a reprodução da sua própria pessoa, como ele era na sua infância, então as mulheres sorridentes nada mais seriam senão a reprodução de sua mãe Caterina, e começamos a suspeitar a possibilidade de que esse misterioso sorriso era o de sua mãe – sorriso que ele perdera e que muito o fascinou, quando novamente o encontrou na dama florentina (FREUD, 1997 p. 68).



Figura 2 - **Leonardo da Vinci**. *Mona Lisa*³. 1503-1506.
Óleo sobre madeira de álamo. 77 x 53 cm

Freud discorda que o sorriso de Mona Lisa seja do próprio Leonardo, pois se fosse o caso haveria relatos de tal coincidência. No entanto, acredita que o sorriso misterioso possui ligação com sua mãe, ou lhe trazia recordações dela e que, ainda, isso o levou a fazer um trabalho sobre a maternidade. Freud então foca sua atenção no outro quadro, “A Virgem e o Menino com Sant’Ana”⁴.

³ VINCI, Leonardo da. “Mona Lisa”. In: *Wikipédia*: a enciclopédia livre. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa. Acessado em 18 de outubro de 2016.

⁴ No texto de Freud, a tradução consta como “Sant’Ana com Dois Outros” - porém foi encontrado com o título “A Virgem e o Menino com Sant’Ana”



Figura 3 - **Leonardo Da Vinci**. *A Virgem e o Menino com Sant'Ana*⁵, óleo sobre madeira, 168 x 112 cm, 1508 a 1513.

Freud coloca que o quadro representa a história da infância do artista. Quando Leonardo se mudou para a casa de seu pai, entre três e cinco anos, teve duas mães, a madrasta, Donna Albiera, e a avó paterna, Monna Lucia, que também estava presente quando se mudou para a casa de seu pai (FREUD, 1997, p. 70). Freud acredita que estão representadas suas duas mães, onde Sant'Ana, a avó, representa a mãe biológica e a Virgem Maria a madrasta de Leonardo.

O artigo "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância" é publicado em 1910, mas Freud faz um acréscimo em 1919, em nota, pois encontra um estudo de Oskar Pfister, que descobriu o contorno de um abutre na pintura, na manta azul de Maria. Freud cita o texto de Pfister, que descreve o abutre na manta e coloca "[...] a

⁵ VINCI, Leonardo da. "A Virgem e o Menino com Sant'Ana". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana, acessado em 18 de outubro de 2016.

cauda espalhada de uma ave, cuja ponta, à direita, *exatamente como no sonho profético da infância de Leonardo, chega até a boca da criança, i.e., do próprio Leonardo*” [grifo do autor] (PFISTER apud FREUD, 1997, p. 74).

Pode não ser fácil encontrar o contorno do abutre na pintura. Uma ave grande, caída de forma desajeitada no colo de Maria, sua cabeça contorna sua cintura, indo para as costas em um longo bico; a parte da manta que se dobra entre a barriga e a perna direita seria o pescoço; o joelho esquerdo, a barriga; a perna direita uma asa, o braço esquerdo outra asa ou, como coloca Freud, a cauda, que vai do braço da mãe em direção à boca do menino. Assim, Freud encontrou mais um respaldo para sua hipótese de que Leonardo estaria representando sua história no quadro.

O autor acredita que a liberdade de pensamento de Leonardo está ligada à ausência do pai nos primeiros anos de sua infância, pois na maioria das pessoas há a necessidade de se apoiar em uma autoridade, que corresponde à figura do pai. De acordo com Freud, Leonardo não sentia essa necessidade, pois teve que aprender a viver sem o pai no início de sua vida. Assim, o artista sempre questionou os conhecimentos existentes e isso era uma forma de repetir de modo sublimado, sua experiência de infância:

[...] quando ensinava que a autoridade deveria ser desprezada e que a imitação dos ‘antigos’ deveria ser repudiada, e ao afirmar constantemente que o estudo da natureza era fonte de toda verdade, não fazia senão repetir – na mais alta sublimação que o homem pode atingir – o ponto de vista absoluto que já se impusera ao menino, quando fitava atônito o mundo em redor (FREUD, 1997 p. 81).

Freud acredita ter uma ligação entre o modo como Leonardo se desinteressava por uma pintura, deixando-a inacabada, e a relação de desinteresse de seu pai na infância, mesmo que isso tenha se revertido mais tarde:

O cuidado que seu pai demonstrou, mais tarde, em nada conseguiu alterar esta compulsão; porque a compulsão derivada das impressões dos primeiros anos de infância, e o que foi reprimido e se tornou inconstante, não pode ser corrigido pelas experiências futuras (FREUD, 1997 p. 80).

Sobre o pensamento corrente, na época de seu estudo, quanto a pássaros, o autor lembra que contavam às crianças que elas eram originadas pela cegonha. Também coloca que os povos antigos representavam o falo com asas, que a palavra alemã *Vogel* (pássaro) e, em italiano, *l’uccello* (o pássaro), são usados para determinar o órgão masculino, exemplifica de modo a mostrar que a vontade de voar

tem relação com “a ânsia de ser capaz de realizar o ato sexual” (FREUD, 1997 p. 85). Assim, relaciona a curiosidade de Leonardo quanto ao problema do voo a questões sexuais. Dessa forma, complementa, “a aviação, que em nossos dias está finalmente conseguindo realizar esse objetivo, tem também suas raízes eróticas infantis” (FREUD, [1910] 1997 p. 86).

Freud coloca que a primeira infância de Leonardo foi o que determinou seu desenvolvimento como artista na puberdade e mais tarde como pesquisador, que Freud compara às regressões nos neuróticos (FREUD, 1997 p. 94). Freud classifica Leonardo como neurótico “obsessivo” e compara suas pesquisas à “‘meditação obsessiva’ dos neuróticos e suas inibições como aquilo que chamamos de ‘abulias’” (FREUD, 1997 p. 92)

O autor recebeu críticas por ter realizado a análise de Da Vinci, conforme conta no texto, sendo acusado de ter feito uma “novela psicanalítica”. Freud justifica que propôs divisões na vida de Leonardo, “explicando, dessa forma, sua vacilação entre a arte e a ciência” e afirma, “jamais superestimei a certeza desses resultados” (FREUD, 1997 p. 95).

Os instintos e suas transformações constituem o limite do que a psicanálise pode discernir; daí em diante cede lugar à investigação da biologia. [...] Já que o talento artístico e a capacidade estão intimamente ligados à sublimação, temos de admitir que a natureza da função artística também não pode ser explicada através da psicanálise (ibidem, p. 97).

Sigmund Freud admite que “mesmo que a psicanálise não esclareça o poder artístico de Leonardo, pelo menos torna, para nós, mais compreensíveis suas manifestações e suas limitações” (FREUD, 1997 p. 98). No entanto, para ele, suas experiências na infância justificam as características de seu trabalho como artista e seu desenvolvimento como cientista, colocando a fantasia do abutre como chave para a compreensão sobre seus empreendimentos.

Embora a análise de Freud não seja totalmente acessível à compreensão, sua visão sobre os diversos mecanismos de aprendizado, da forma de apreender e lidar com o mundo, como no saber das pulsões, dos instintos, das repressões e das sublimações, faz sentido e permite, além de um maior entendimento sobre o artista, um maior autoconhecimento. A psicanálise e a arte possuem muito em comum, como o lado irracional e subjetivo, explorado em ambos.

Pensando sobre alguns momentos na vida de Leonardo, que o ajudaram a se tornar um grande artista, Freud afirma que mesmo sendo o acaso um fator determinante na vida de um indivíduo, não há dúvidas quanto à importância dos primeiros anos de vida. De acordo com o autor, Leonardo só conseguia pensar “fora da caixa”, expandir seus horizontes de possibilidades, porque não teve, nos primeiros anos, uma figura paterna, uma autoridade para reprimir seus instintos sexuais, que seriam suas curiosidades acerca das coisas.

Em outro texto, *A interpretação dos sonhos* [1900-1901], Freud fala de uma lembrança sua, de um sonho de sua própria infância, que também envolvia pássaros, fortalecendo uma impressão de projeção de Sigmund dentro da análise de Leonardo:

Já faz dezenas de anos que eu próprio tive um verdadeiro sonho de angústia, mas recordo-me de um deles, de meus sete ou oito anos, que submeto à interpretação cerca de trinta anos mais tarde. Foi um sonho muito vívido e nele via *minha querida mãe, com uma expressão particularmente pacífica e adormecida nas feições, sendo carregada para dentro do quarto por duas (ou três) pessoas com bicos de pássaros e depositada sobre o leito*. Despertei aos prantos, gritando, e interrompi o sono de meus pais [grifo do autor] (FREUD, 1972, p. 621).

O autor analisa seu próprio sonho, colocando que as imagens de bicos de pássaros, que seriam como os “deuses com cabeça de falcão de um antigo relevo funerário egípcio” (FREUD, 1972, p. 621), provinham das ilustrações da Bíblia de Philippon. No sonho, sua mãe tinha a mesma expressão de seu avô antes de morrer, levando-o a pensar que sua mãe estava morrendo. Conta que acordou com ansiedade e somente se acalmou ao ver o rosto de sua mãe.

Kon (1996) observa outra relação entre Freud e Leonardo:

No encontro de Freud com Leonardo da Vinci, temos uma nova distribuição de papéis: o artista não é mais aquele ser que por seus dons alcança o triunfo e que, abençoado por Deus e pelos homens, acumula sucessos nos mais diversos planos. Em Leonardo da Vinci, Freud encontra um homem que, como ele, se deixa tentar pelo desejo de conhecimento (KON, 1996, p. 150).

Pode-se notar que Freud analisa o próprio Leonardo, partindo de uma lembrança de infância, de outros escritos e de relatos sobre sua vida e vê sua história refletida em seus trabalhos. Assim, cria um arcabouço para realizar sua análise psíquica, como se Leonardo estivesse em seu consultório. Criticado por realizar tal análise, Freud conta que foi acusado de ter feito uma “novela psicanalítica”, dando a impressão de significar algo que não teria valor, ironizando sua tentativa de análise

de um artista morto. Mas Freud tenta desvendar enigmas para si mesmo, por necessidade própria de entendimento sobre a figura histórica de Da Vinci. Arrisco a dizer que houve uma autoanálise de Freud no primeiro estudo, uma projeção de si mesmo sobre Leonardo, como no momento em que coloca que o artista teria o tipo de impulso que não se submete às amarras intelectuais de uma época. É possível ver a semelhança, a partir de todo desenvolvimento das áreas de conhecimento por eles exploradas, questionando os paradigmas de suas épocas.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol 1. (Tradução do alemão de Renato Zwick, revisão técnica e prefácio de Tania Rivera). Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

FREUD, Sigmund. "A interpretação dos sonhos". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol 5 (1900-1901). Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer* (1920). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FREUD, Sigmund. "A psicoterapia da histeria". In: BREUD e FREUD. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. II: Estudos sobre a histeria. (1893-1895). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Correspondência de Amor e Outras Cartas (1873-1939)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. "Escritores Criativos e Devaneio" (1908 [1907]). In: *Pequena coleção das obras de Freud*, livro 30: 'Grádiva' de Jensen, Escritores criativos e devaneio. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

FREUD, Sigmund. *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910); *O Moisés de Michelangelo* (1914). Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. "Leonardo da Vinci and a memory of his childhood". In: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud: Five lectures on psycho-analysis, Leonardo da Vinci and other works*. Vol XI. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1957.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 231-271. (Trabalho original, *Das Unheimliche*, publicado em 1919). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

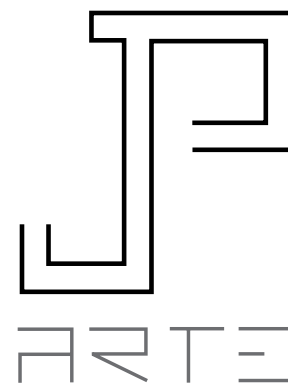
KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte* (prefácio de João Augusto Frayze-Pereira). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

VINCI, Leonardo da. "Mona Lisa". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa. Acessado em 18 de outubro de 2016.

VINCI, Leonardo da. "A Virgem e o Menino com Sant'Ana". In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Imagem disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana, acessado em 18 de outubro de 2016.

Talita Gabriela Robles Esquivel

Doutora em Artes Plásticas pelo PPGA da UNESP, na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, sob orientação do prof. Dr. Sérgio Romagnolo. Possui Mestrado em Artes Visuais pela UDESC, especialização em História e Teorias da Arte pela UEL e graduação em Educação Artística, Artes Plásticas, pela UFPR. Atua como professora universitária e artista plástica.



MESA 21
ARTE CONTEMPORÂNEA I

Aniely Cristina Mussoi
UNESP

A DIVERSIDADE DO NADA: OS
PROBLEMAS DO VAZIO NA ARTE

Graziela Naclério Forte
UNESP

MESTRE DA GRAVURA BRASILEIRA:
60 ANOS DA ARTE DE ROSSINI PEREZ
(1955-2015)

Julieth Galvis Guzmán
USP

O DISPOSITIVO AUDIOVISUAL
CONTEMPORÂNEO: PROPOSTA PARA
UMA NOVA MONTAGEM AUDIOVISUAL

Marcos Nogueira Gomes
UNESP

MATERIALIDADES NA DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA

Carolina Peres
UNESP IA

CORPO-CÂMERA

A DIVERSIDADE DO NADA: OS PROBLEMAS DO VAZIO NA ARTE

Aniely Cristina Mussoi
Instituto de Artes/UNESP – anielymussoi@gmail.com

RESUMO

Há na arte contemporânea uma classe de propostas artísticas que pretendem-se constituídas de nenhuma materialidade física. Neste artigo, as descrevemos como Artes do Vazio, e, dada sua diversidade, oferecemos uma proposta mínima de como classificá-las. Primeiro, mostraremos seu contexto de desenvolvimento através do século XX. Segundo, uma classificação mínima será oferecida, na qual diferentes obras do vazio serão descritas. Finalmente, discutimos alguns problemas e desafios de como propriamente compreendê-las, bem como sua influência no mundo da arte atual.

PALAVRAS-CHAVE

Artes do vazio. Arte contemporânea. Teoria e crítica da arte.

ABSTRACT

In contemporary art, there has been a class of artistic proposals that claims to be constituted of no physical materiality. In this paper, we name them as Emptiness Arts, and offers a minimal account on how to classify them, given their diversity. First, we aim to show its context of development through the 20th century. Second, a minimal classification is offered, in which different emptiness arts are described. Finally, we aim to discuss some problems and challenges on how to proper understand them and its influence in art world today.

KEYWORDS

Emptiness arts. Contemporary art. Theory and critic of art.

1. Introdução: de Duchamp ao vazio na arte

Do imenso conjunto de possibilidades técnicas, materiais e interpretativas que se oferecem ao nosso mundo da arte atual, há algumas propostas que provocam deliberadamente nossa reflexão por desafiarem alguns pressupostos para sua identificação como arte. É certo que a liberdade criativa é um constituinte no cerne artístico, e ao longo da história observamos como esta liberdade é usada em favor dos artistas, seja pela defesa dos seus direitos individuais (como na expressão pessoal) ou dos valores coletivos (como quando questionam critérios artísticos, instituições e etc). Esta liberdade foi mais fortemente defendida ao longo do século XX, quando os artistas passaram a realizar vasta experimentação a fim de buscar seus limites, o que certamente fez com que a noção de “arte” se dilatasse ainda

mais. O nome historicamente mais associado a este forte movimento que caracterizou a modernidade artística é o de Marcel Duchamp, uma vez que depois de seus *readymades* e dos outros numerosos aspectos contravertidos de sua carreira, a arte do séc. XX fora lançada para o lugar de uma nova compreensão: a de um objeto que é mais relacionado à intenção do artista do que à beleza ou o gosto¹, culminando assim num movimento de ampla libertação e experimentação a qual qualquer pessoa, num movimento certamente mais democrático, embora também amplamente rejeitado por parte das pessoas do mundo da arte mais tradicional.

Muitas das ideias artísticas desenvolvidas no séc. XX apresentaram-se articuladas a ideais políticos do mesmo período, onde protestos contra a obra de arte como artigo de luxo começaram a aparecer². Este movimento de maior abertura e protesto fez com que se formalizasse uma gama de novas tendências, grupos e movimentos artísticos de vanguarda³. Dois destes que nos interessam aqui de uma forma mais detalhada, dadas as suas características radicais no contexto que se lhes apresentava foram: o Dadaísmo, logo do início do século XX, e a Arte Conceitual, atribuída à década de 60.

Ao que parece, “Dadaísmo” vem de “dadá”, uma palavra encontrada ao acaso num dicionário de alemão-francês por Hugo Ball e Huelsenbeck quando em 1916 procuravam uma palavra que nomeasse o movimento que estava surgindo de algumas ideias entre ambos. Dadá é o primeiro som emitido por uma criança, e por tal fato simbolizaria o primitivismo, um novo começar na arte de uma sociedade em guerra que gerava descontentamento em muitos artistas e poetas em função da íntima relação entre a arte e a burguesia capitalista. A arte dadaísta nasce assim como um misto de ironia e revolta diante da sociedade condenada, num gesto de autodestruição por ser dependente daquela, ficando conhecida como *antiarte*⁴.

¹ Smith, Roberta. 2000

² *Idem.*

³ Derivado do original francês *Avant-Garde*, “vanguarda” se tornou um termo mais usual para cada grupo de artistas daquele período que questionavam os modelos artísticos preestabelecidos. O termo praticamente se tornou sinônimo de “experimental” no campo da arte. Ver Stangos, Nikos. 2000.

⁴ Ades, Dawn. 2000

Por sua vez, a Arte Conceitual desenvolveu-se aproximadamente quarenta anos depois. O termo é aplicado à arte na qual “(...) a ideia é primordial e a forma material é secundária (...)”⁵. Isto significa que o conteúdo conceitual conduzido à mente era o que mais interessava nas propostas de artistas como Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris, Ed Ruscha e outros; por outro lado, as formas materiais tornavam-se menos interessantes para tais artistas, posto que procuravam dissipar o interesse tradicional do público nos aspectos visuais, visando que este fosse conduzido aos conceitos propostos. Eles ainda enfrentavam a concepção da obra de arte como dotada de uma aura especial neste contexto histórico de fortes implicações democráticas – com a existência de movimentos de defesa dos direitos civis, de libertação das mulheres e de contracultura, dentre outros – participando muitas vezes com suas novas propostas em tais movimentos, e também adotando os ideais da liberdade de expressão para a nova concepção de arte.

A história do Dadaísmo e da Arte Conceitual, bem como das outras vanguardas artísticas não é precisa em nomes e datas, e também sabemos que os artistas ao longo da história muitas vezes não se permitem rotular com tais termos. Porém, com os dois exemplos aqui apresentados, situamos um panorama geral de uma atitude mista entre liberdade e afronta aos cânones tradicionais, visando desconstruir o objeto artístico como obra de luxo, mas também constituir obras como instrumentos/veículos de ideologias que pudessem encorpar a nova arte que buscavam.

Entretanto, é certo que nem todos os artistas buscaram este viés político⁶, e por tal motivo, em nosso objetivo consideraremos apenas o plano geral de liberdade que fertilizava o solo artístico do ocidente como um todo, onde muitas propostas artísticas fizeram-se nos limiares destas duas vanguardas. Neste artigo, trataremos de uma classe destas obras que aqui designamos por “artes do vazio”. Nestas propostas, a arte não só desvincula-se da materialidade (como no conceitualismo), mas a exclui por completo (atitude esta que poderia facilmente ser vista como uma

⁵ Trad. livre de: Lippard, Lucy, 1973. p.vii

⁶ Especialmente aqueles vinculados a Clement Greenberg, um exemplo da crítica de arte que fortemente defendia o não envolvimento artístico com as ideologias políticas. Vide Lippard, *idem*.

antiarte dadaísta). Assim, consideramos uma arte como “do vazio” se ela ou (1) se designa como uma completa ausência de materialidade, ou (2) procura expressar o vazio como seu principal conteúdo. No primeiro caso, resultar em “completa ausência de materialidade” significa que tais obras se propõem como arte na ausência de qualquer traço que nos possa ser recebido pelos sentidos. Imaginemos a exibição de uma escultura onde não há qualquer vestígio de pedra ou outro material, ou mesmo um espetáculo de dança sem um único bailarino. Não se trata de um esquecimento dos artistas sobre suas datas de apresentar-se em público, posto que um erro como esses implicaria num pedido de desculpas e quem sabe, do oferecimento de alguma outra atração ou proposta artística no lugar. Trata-se do vazio, silêncio ou ausência deliberados enquanto a própria obra/peça de arte.

No segundo caso, o vazio ou ausência são o conteúdo principal da obra. A obra não constitui-se como vazia por completo, pois ainda apresenta alguma materialidade mínima (intencionada pelo artista) que nos é de fato recebida pelos sentidos, e por meio da qual pensamos sobre o vazio. Um exemplo nos pode ser dado se tomarmos como pintura uma tela sem qualquer tinta. Há a materialidade mínima da tela que é exigida numa exposição de artes visuais, mas esta aponta diretamente para o vazio por induzir o público a sentir a falta da expressão pictórica da tinta. Note-se que é diferente do caso da pretensa exposição em uma galeria vazia, uma vez que nesta o espaço não faz parte da obra, a abrigando apenas. A galeria vazia seria do tipo (1), uma vez que nesta o vazio se refere ao vazio de obra. A tela sem pintura é do tipo (2), uma vez que parcialmente se apresenta como a própria obra, embora articulada ao vazio da pintura.

Alguns casos certamente se farão mais confusos entre um subtipo ou outro, mas os tomaremos todos aqui como um grande grupo de obras que fazem uso da nulidade de algum modo, ou seja, da própria ausência/vazio como obra ou peça artística, mesmo quando seja identificada uma materialidade mínima articulada a esta outra parte vazia (como uma moldura vazia numa exposição, ou os ruídos mínimos de um intérprete ao piano como a peça sonora em si). Tomaremos os casos mais radicais como deliberadamente desafiadores à nossa compreensão e ao

seu próprio reconhecimento como arte. O que nos caberá agora é estabelecer uma categorização primária que nos permita identificar a qualidade de tais *ausências*.

2. A diversidade das Artes do Vazio

As diferentes obras do vazio propuseram-se em vários âmbitos artísticos, e passaremos aqui a observar algumas delas. Caracterizar e classificar minimamente tais propostas enfrenta o óbvio problema de como unificar obras de arte que, material ou conceitualmente, são compostas e/ou denotam um completo vazio. Como solução, tomaremos aqui como categorização primária o inverso do que propõem os nossos tipos artísticos mais comuns: (1) Artes Visuais; (2) Artes Sonoras; (3) Artes Cênicas. É do nosso consenso que muitas possibilidades artísticas atuais se situam nos intermédios desses três tipos, e de tal modo, nossa classificação se pautará pelas três seguintes categorias: (1) Artes vazias de visualidade; (2) Artes vazias de sonoridade; (3) Artes vazias de apresentação. Para identificar uma obra nesta ou naquela categoria, observaremos os casos segundo o fundamento principal do que cada obra promete, *i.e.* o que a obra em questão *deveria* apresentar, mas não apresenta. Tais identificações não constituem uma classificação definitiva sobre tais obras, mas perfazem apenas uma mínima identificação de toda a variedade em que as ditas Obras do Vazio se fizeram no decorrer dos anos.

(1) **Artes vazias de visualidade.** Corresponde por negação ao conjunto das artes visuais por não oferecer seu fundamento principal, que é a qualidade visual da obra. Sendo assim, obras como desenho, pintura, escultura, gravura, colagem, cerâmica, arquitetura, artesanato, fotografia e produção cinematográfica se apresentarão como vazias de visualidade caso excluam seu aspecto fundamental na exibição, que é o visual. Obras que exemplificam essa classe são:

a) *Erased de Kooning Drawing* (1953), Robert Rauschenberg. Havia já dois anos que Rauschenberg propunha-se a explorar os limites da definição de arte; a

especialista em Rauschenberg Sarah Roberts⁷ explica que *Erased De Kooning Drawing* fora uma tentativa do artista de desenvolver um desenho por meio de um processo de apagar. Ao tentar com alguns próprios e não se dar por satisfeito, resolveu aproximar-se do já reconhecido artista Willen de Kooning (1904-1997), por quem tinha admiração, e pediu a ele um desenho para que fosse apagado. De Kooning cedeu após certa relutância. O processo de apagar tomou tempo e uma quantidade considerável de borrachas. A exposição foi realizada em 1953, contando com a folha de papel manchado numa fina moldura dourada e uma pequena placa com a inscrição “ERASED de KOONING DRAWING – ROBERT RAUSCHENBERG, 1953”, feita por Jaspers Johns.

b) *Le Vide* (1958), Yves Klein. A famosa exposição de Yves Klein foi exibida tendo como título completo “*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*”⁸ na Iris Clert Gallery, em Paris. Klein manteve a galeria fechada por algumas semanas enquanto preparava o espaço com uma cor azul opaca nas janelas e portas. Distribuiu três mil e quinhentos convites que garantiam a livre entrada, e os demais deveriam pagar mil e quinhentos francos para serem admitidos. Grupos de dez pessoas deveriam entrar por vez num espaço de tempo de três minutos para presenciar “... um lúcido e positivo advento de um certo reino do sensível”. Com um guardanapo e um coquetel azuis na mão, o que as pessoas presenciaram lá resumia-se a uma pequena mesa e uma vitrine vazia⁹.

c) *Show in advance of its existence* (1989), Henry Flynt. Foi a exposição divulgada em 1991, por ocasião de visita de Henry Flynt à primeira fundação italiana dedicada à arte contemporânea, a Fundação Mudima, Milão, em 10 de Junho de 1989. Em tal data, Flynt tirou cinco fotos de um grande espaço vazio da galeria. Na

⁷ Roberts, Sarah. Vide: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>

⁸ Trad. livre do francês: “A especialização da sensibilidade ao estado matéria prima em sensibilidade pictorial estabilizada, O Vazio”.

⁹ Bartlett, Sarah M. 2016

apresentação em seu site¹⁰, o próprio deixa claro que a obra tornar-se-ia “realizada” por meio do anúncio no pôster, da publicação da Exposição e de uma ou mais fotos em Flash Art. Isto poderia acontecer a qualquer momento depois que comunicasse a proposta ao fundador do espaço Mudima, Gino di Maggio, o que ocorreu em 3 de dezembro de 1990. A questão é que as fotos como documentação da exposição já haviam sido tiradas há pouco mais de um ano antes. No pôster, lê-se:

“Quando você vir isto, a exposição já acabou. Ela ocorreu antes de ter sido constituída, quando ninguém sabia que estava ocorrendo. A exposição está documentada por fotos que eu tirei antes dela ter existido. Este pôster estabelece a exibição.”¹¹

Possivelmente, Flynt acreditava que o ato propositivo de planejar e anunciar oficialmente uma exposição era suficiente para constituir sua existência. Deste modo, quando a divulga, ele “realiza” no passado a exposição no Mudima, mesmo que em tal data ninguém soubesse ou obra alguma tivesse sido exposta. Ainda assim, a exposição não existia antes de seu anúncio e divulgação de fotos, como o fez em 1991.

d) *Bienal do Vazio* (2008), Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita. Como um “[...] gesto de suspensão da mostra e de busca por novos conteúdos e configurações¹²”, os dois curadores propuseram para a 28ª Bienal de São Paulo um enorme vazio no 2º andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera. Em entrevista¹³ sobre a proposta, Mesquita justifica a necessidade da Bienal passar por uma reflexão de sua perspectiva, especialmente em razão de uma crise no sistema institucional de arte, que sustenta essa que é uma das maiores e mais importantes bienais de artes no mundo.

¹⁰ Vide o site do artista: <http://www.henryflynt.org/overviews/showinadvance.html>.

¹¹ Trad. livre de “When you see this, the show is over. It occurred before it was constituted, when no one knew it was occurring. The show is constituted by photos I took before it existed. This announcement establishes the show”. Pôster da exposição *Show in advance of its existence*, Henry Flynt 1991. Vide <http://www.henryflynt.org/overviews/poster.html>

¹² Vide apresentação sobre a Bienal de 2008 no próprio site do evento:
<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>

¹³ Entrevista concedida a José Bueno de Souza para a UOL, podendo ser visualizada em <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultnot/2008/09/12/ult4326u1110.jhtm>

(2) **Artes vazias de sonoridade.** As tratamos aqui como o negativo do conjunto de Artes Sonoras, mais amplo do que a clássica categoria da Música por abarcar todas as suas variantes mas também as vertentes mais contemporâneas, como eletroacústica, paisagens sonoras, dentre outras. As artes aqui se fazem vazias de sonoridade quando pretendem encontrar-se na classe de artes sonoras, mas não apresentam seu fundamento principal: o som.

a) *4'33"* (1952), John Cage. Uma partitura de três pausas, que somadas constituem quatro minutos e trinta e três segundos de puro silêncio, por meio da qual o reconhecido pianista David Tudor a interpretou no *Woodstock Festival* de 1952 em Nova York. Por mais que o compositor John Cage tenha argumentado sobre o propósito de guiar os ouvidos do público para os sons e ruídos ao seu redor, é por meio da ausência de sons proposta por ele na partitura que tal objetivo poderia ser efetivado. A proposta ainda hoje faz tanto sucesso que podemos encontrar inúmeras versões populares da *4'33"* em instrumentos variados, incluindo uma versão para geladeira¹⁴ e outra executada por um gato¹⁵.

b) *0'00"* (1962), John Cage. Com estreia em 24 de outubro em Tóquio, essa foi a composição reconhecida como a continuação de *4'33"*. Considerada difícil de ser compreendida pelo estudioso em John Cage, James Pritchett¹⁶. Sua primeira performance consistiu em escrever a sentença que descreve a peça: “Em uma situação com amplificação máxima (sem feedback), execute uma ação disciplinada¹⁷”. Pritchett descreve que no dia seguinte, Cage acrescentou mais quatro qualificações: o artista deveria permitir quaisquer interrupções da ação; a ação deveria preencher uma obrigação aos outros; a mesma ação não deveria ser usada em mais de uma execução e não deveria ser a execução de uma composição

¹⁴ “John Cage's 4'33" Performed on a Refrigerator”, acessível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Gjj9VBcLQJ8>

¹⁵ Vide em: NOLA The Cat Performs John Cage's 4'33", acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YpZekJDrbvc>

¹⁶ Pritchett, James, 1993. *The music of John Cage*. Press Syndicate of the University of Cambridge

¹⁷ Trad. livre de “*In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action*”. Vide: http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=18

musical; e finalmente, o artista não deveria prestar atenção à situação na qual ele se encontra, independentemente de ser eletrônica, musical ou teatral¹⁸. Segundo Pritchett, parte do problema é que *O'OO* não parece ser música em qualquer sentido do termo, se aproximando mais com o que reconhecemos hoje como sendo *performance artística*.

c) *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan* (1980), Stiff Records¹⁹. Foi um álbum satírico onde cada um dos lados do disco, denominados “*The Wit*” e “*The Wisdom*” era inteiramente composto por faixas silenciosas.

(3) **Artes vazias de apresentação**. Este seria o contrário para a classe das Artes Cênicas, que aqui tomamos como o conjunto de obras ou peças que dependem da ação do corpo frente ao público para se materializarem. Elas compreendem as formas de teatro, dança e ópera clássicas, mas também as vertentes do circo, da comédia, da performance e dos *happenings*, e etc. Podemos toma-las como vazias de apresentação quando suas pretensões como obras de arte se fazem na ausência de qualquer corpo artístico para executar a peça, deixando o público diante do palco vazio.

a) *Relâche* (1924), de Erik Satie e Francis Picabia, contou com a participação de Marcel Duchamp. É possivelmente a primeira performance intermídia por envolver elementos de filme, dança e cenário que subvertiam as expectativas do público. Seu título corresponde à palavra francesa utilizada para se referir ao cancelamento ou suspensão momentânea de apresentações em um teatro. Lushetich²⁰ explica que *Relâche* relaciona-se com o autocancelamento de duas formas: primeiro por cancelar a armação habitual que separa uma execução de balé do resto da vida, incluindo a área de palco, a coreografia, a luz e a organização temporal em atos e interlúdios. Segundo, por literalmente cancelar a abertura em 27 de novembro, na ocasião de enfermidade do bailarino protagonista Jean Börlin, fazendo a estreia

¹⁸ Pritchett, *idem*.

¹⁹ Vide: <http://www.stiff-records.com/stiff-artists/the-wit-and-wisdom-of-ronald-reagan/>

²⁰ Lushetich, Natasha, 2016.

postergar para 04 de dezembro. Considera-se a sua não-ocorrência em 27 de novembro como uma performance.

b) *One Year Performance* (1985-1986), Tehching Hsieh. Este artista é conhecido por suas performances de longa duração (em sua maioria, anuais). Por meio de um documento assinado, nesta proposta ele proibia-se de fazer arte, falar sobre arte, ver arte, ler sobre arte e ir a galerias e museus de arte por um ano. Ou seja, sua obra é não relacionar-se de qualquer maneira com arte, mas tão somente viver durante o período estipulado²¹.

c) *Do nothing* (2004, 2005, 2010), Ed Young. A descrição do artista é clara por si só e dispensa comentários:

“Eu fui convidado para tomar parte em um evento. Decidi não fazer absolutamente nada. Passei a maior parte dos meus dias dormindo, relaxando no bar e assistindo meus colegas artistas trabalharem. Eu também joguei Playstation. Eu decidi editar a performance para 5 [sic], de forma a não executá-la o tempo todo. Eu fui convidado a executar a peça no Castelo di Rivoli em 2005, e novamente no Cradle of Humankind em 2010. Presenteei com uma na edição do curador Andrew Lambrecht por seu aniversário.²²”

d) *Movimento da Não-Dança* (90's), Boris Charmatz. Esta não é somente uma peça, mas um movimento inteiro que propõe o não-dançar, oferecendo uma série de outras atividades em troca, como ler, atuar, proferir uma palestra, executar uma obra visual. O coreógrafo Boris Charmatz é um dos nomes principais associados ao início de tal movimento. Boisseau²³ cita o espetáculo “mecânico” de Geisha Fontaine e Pierre Cottreau, onde sobre a cena havia vinte e cinco robôs telecomandados.

²¹ Vide o site do artista: <http://www.tehchingsieh.com/>

²² Trad. livre de: “*I was invited to Vooruit in Gent to take part in a show. I decided to do absolutely nothing. I spent most of my days sleeping in, relaxing at the bar and watching my fellow artists work. I also played some playstation. I decided to edit the performance to 5, in order not to perform it all the time. I was invited to perform the piece at The Castello di Rivoli in 2005. And again at the Cradle of Humankind in 2010. I gifted one in the edition to curator Andrew Lambrecht for his birthday.*” Fonte: <http://www.edyoungwork.com/projects/do-nothing/>. Nota adicional: Cradle of Humankind é um sítio arqueológico situado ao noroeste de Joanesburgo, na África do Sul.

²³ Boisseau, 2009. Reportagem para o Le Monde. Vide: http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104

Nossa primeira impressão sobre Artes do Vazio pode ser a de que não permitem muito espaço para inovação, dada a sua natureza anuladora, tendendo assim para o seu rápido esgotamento. Pelo breve panorama que oferecemos aqui, no entanto, nota-se que não é o caso. Não só temos os exemplos mais clássicos de John Cage e Yves Klein renovados em múltiplas versões, mas uma gama imensa de possibilidades que se mostram nos diversos campos da arte, desdobrando-se até mesmo movimentos inteiros a dedicar-se para sua negação da sua arte. De fato, nossa amostra foi pequena se considerarmos os mais de quatrocentos registros de *Nothing Arts*, como são chamadas no *The No Show Museum*²⁴, um museu dedicado ao “nada” estabelecido em Joanesburgo. O fato de que tais artes têm sido presentes por mais de sessenta anos (tomando-se os exemplos da década de 1950 como os primeiros) pode ser sintomático (por assim dizer) de características do nosso mundo da arte atual.

Porém, antes mesmo de nos perguntarmos sobre o quê uma arte do vazio significa, ou seja, para quê o seu vazio está a apontar, a pergunta que não quer calar é: afinal, ela pode de fato significar alguma coisa?

3. Problemas e desafios de compreensão

Tendo estabelecido o panorama geral das artes do vazio, consideremos agora os casos que nos interessam mais. Definimos anteriormente que as obras do vazio podem ser assumidas como (1) uma completa ausência de materialidade ou como (2) uma materialidade mínima/parcial que expressa o vazio como seu conteúdo principal. A distinção, embora não definitiva, é necessária para que possamos problematizar exatamente os casos mais radicais: aqueles que propõem-se como o vazio em si. Dos exemplos mais claros para os nossos propósitos, podemos apontar para: *Le Vide* (Yves Klein), *Show in advance of its existence* (Henry Flynt), *Bienal do Vazio* (Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita), *4'33"* (John Cage),

²⁴ The No Show Museum, que pode ser traduzido aqui como “O Museu da Não-Exibição”, pode ser visualizado em: <http://www.noshowmuseum.com/en>

One Year Performance (Tehching Hsieh), *Do nothing* (Ed Young). Posto que o vazio configura o próprio objetivo desses artistas, seria imprudente tomar o espaço circundante como a obra antes de compreender seu objetivo para com o *vazio em si*.

Mesmo no caso de John Cage que declarou ser o conjunto de ruídos do ambiente a sua música, em sua partitura a única qualidade que poderia ser prevista era o silêncio. O problema de se apontar para os ruídos como música está na sua impossibilidade de ser distinguida de alguma das faixas do *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan*, por exemplo. Diante das várias execuções de 4'33" realizadas até hoje, temos que somente pelos conjuntos de ruídos jamais poderemos identificar qual fora o instrumento utilizado para sua execução: se feita em piano, *beatbox*, geladeira, se foi performada por David Tudor ou por um gato.

Da mesma maneira, somente pelo vazio "exposto" na Bienal de 2008, como poderíamos nos certificar de que não é o mesmo vazio de 1958 da galeria de Yves Klein, mas agora exposto no Ciccillo Matarazzo? Ou ainda, como poderíamos justificar que a exposição da Bienal do Vazio não esteja acontecendo em algum galpão dos Correios neste exato momento?

Enquanto proposta, "*Exhibition in advance of its existence*" procura apontar para o fato de ter sido realizada antes de sequer ser concebida, no acordo de Henry Flynt com Di Maggio em 1990. É como se Flynt pudesse olhar para o passado e transformá-lo, indicando uma exposição onde antes não havia. Sendo levado a sério, isto significa que poderíamos também reconhecer uma exposição da Fundação Mudima antes desta ter sido sequer projetada como espaço para arte. Poderíamos ainda reconhecer uma exposição de arte contemporânea no mesmo local cinco séculos antes e teríamos concomitantemente produções de arte renascentista e contemporânea, o que seria interessante, bastando para isso ser anunciada apropriadamente. No mesmo período em território brasileiro, por sua vez, a *exposição antes de sua existência* poderia se dar antes mesmo da chegada dos europeus. Afinal, ter o registro fotográfico não é uma necessidade, posto que no momento do click o espaço retratado ainda não deve ser uma exposição.

E qual a diferença entre as performances executadas por Tehching Hsieh e Ed Young com a vida do cidadão comum e não participante do mundo da arte? Em

princípio, não há mesmo alguma diferença, já que todos podem estar fazendo exatamente as mesmas coisas corriqueiras, que nada possuem de artísticas ou estéticas, como dormir, acordar, lavar a roupa ou usar o banheiro. No entanto, algumas são tidas como performances artísticas, e as outras não.

É certo que um computador disposto diante de todos esses vazios não conseguiria discriminar o artístico do banal. Mas este não é apenas um problema para os computadores. Boiasseau²⁵ apontou que o Teatro da Cidade parisiense cogitou criar uma nova categoria, como “inclassificáveis”, para peças que gerem dúvidas sobre sua natureza, como nestes casos de espetáculos de dança onde “não há” a dança.

A questão aqui é que as artes do vazio entram em confronto com os pressupostos básicos da arte em geral, e que temos de comum acordo. O primeiro deles é o de que (1) toda obra é algo dado positivamente aos nossos sentidos, para a qual podemos apontar no espaço (ou apontar sua fonte, como no caso da música), mas também no tempo, porque podemos reconhecê-la mais de uma vez, bem como conversar sobre ela. É algo que mantém uma unidade mínima e consistente na história. O segundo pressuposto é o de que (2) temos na obra a mediação entre autor e público, e a identificamos como dada intencionalmente por tal artista para que a apreendamos em nossos sentidos e exerçamos atividades frente a ela, sejam estas de contemplação estética ou reflexão conceitual.

As artes do vazio apresentam a ausência do elemento essencial para a área à qual se propõe e assim contrariam o pressuposto (1), posto que sem a matéria visual, o som ou a apresentação, não podemos apontar para a obra no espaço, nem reconhecê-la no tempo, e assim não encontramos uma unidade à qual possamos nos referir como a Obra. Elas também desafiam o pressuposto (2), porque se não as reconhecemos no tempo e no espaço, como identificar nelas a particularidade de um artista e não de outro? Como garantir que haja um sentido agregado à proposta? Se temos os dois pressupostos como necessários a toda obra de arte, torna-se um problema admitir que artes feitas de nenhuma materialidade sejam possíveis. De

²⁵ *Idem.*

igual modo, aceitar tais obras do vazio como artes implica necessariamente numa reconsideração sobre o que compreendemos por “arte”, haja vista as implicações do vazio sobre a natureza artística.

4. Considerações finais

Verificamos que o contexto de surgimento das artes do vazio foi problematizador quanto ao sistema institucional e tradicional da arte, muitas vezes procurando ataca-lo em suas veias dadaístas e conceituais (dentre outras possíveis e não abordadas neste texto). As intenções nas obras são possíveis de serem verificadas por meio das entrevistas dos artistas, curadores e também das interpretações nas críticas de arte. Discutir o que elas refletem do nosso sistema de artes é relevante e complementar às questões expostas aqui.

Não nos propusemos neste texto a exercer juízos favoráveis ou desfavoráveis a tais obras, mas tão somente exercer uma reflexão sobre seus problemas. É certa a liberdade da qual gozam os artistas atuais, bem como a exigência de leitores atentos ao cenário contemporâneo para que possam ser apreendidas. Mas não podemos deixar de nos perguntar: se a arte do século XX em geral dedicou-se a expandir o campo da arte e defender com garras e unhas a liberdade nas propostas, será que os protestos do vazio contra o excesso informativo não seria, de certo modo, o reflexo de um tiro no próprio pé?

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Trad. Álvaro Cabral.
- BARTLETT, Sarah M. *The careful crafting of a utopia: Yves Klein and the anthropometric event of March 9, 60*. 2016. Honor thesis in Art History, Whashington and Lee University, March 25, 2016, Disponível em: https://repository.wlu.edu/bitstream/handle/11021/33555/RG38_Bartlett_theses_2016.pdf?sequence=1. Acesso em: 11 de setembro de 2016.
- GRABES, H. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the Post Modern Third Aesthetic (Postmodern Studies)*. Rodopi Bv Editions, 2008.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

- LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary performance: reformatting reality*. London: Palgrave, 2016.
- PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge: Press Syndicate of the University, 1993.
- ROBERTS, Sarah. Erased de kooning drawing. Rauschenberg Research Project. San Francisco Museum of Modern Art. 2013. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>. Acesso em: 30 de maio de 2017.
- SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Trad. Álvaro Cabral.
- STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Trad. Álvaro Cabral.

Aniely Cristina Mussoi

Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Instituto de Artes - UNESP). Estuda teorias da arte, Arte Contemporânea e a Semiótica Peirceana. Especialista em Arteterapia pela Faculdade Vicentina (2010-2012, Curitiba-PR). Formada em Arte-Educação (2013-2016) e Psicologia (2006-2010) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

MESTRE DA GRAVURA BRASILEIRA: 60 ANOS DA ARTE DE ROSSINI PEREZ (1955-2015)

Graziela Naclério Forte
Unesp Marília - grazielaforte@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo vamos abordar a trajetória do gravador Rossini Perez, artista nascido no Rio Grande do Norte, que fixou residência no Rio de Janeiro, nos anos 1940. A decisão de adotar a técnica da gravura deu-se após ver os trabalhos de Edvard Munch na primeira edição da Bienal de Artes de São Paulo. Com poucos cursos de gravura disponíveis na época, estudou com Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo até ser convidado, junto com Edith Behring, para ser assistente do inglês Johnny Friedlaender, no ateliê do MAM carioca. Com uma obra extensa, retratou barcos, morros e favelas, em trabalhos marcados por linhas e planos sucessivos e que foram perdendo as fronteiras dos contornos até ganharem um aspecto abstrato. Artista premiado nacional e internacionalmente, professor de gravura no Brasil e no exterior, fotógrafo de estátuas do século XIX, dedica-se há 60 anos às diversas linguagens artísticas. Seu traço único está na temática carregada de lembranças da infância e de experiências vividas.

PLAVRAS-CHAVE

Gravura Brasileira. Arte Contemporânea. Rossini Perez

RESUMEN

En el artículo vamos a abordar la trayectoria del grabador Rossini Perez, artista nacido en Rio Grande del Norte, que fijó residencia en Río de Janeiro, en los años 1940. La decisión de adoptar la técnica del grabado se dio después de ver los trabajos de Edvard Munch en Primera edición de la Bienal de Artes de São Paulo. Con pocos cursos de grabado disponibles en la época, estudió con Oswaldo Goeldi e Iberê Camargo hasta ser invitado, junto con Edith Behring, para ser asistente del inglés Johnny Friedlaender, en el taller del MAM carioca. Con una obra extensa, retrató barcos, cerros y favelas, en trabajos marcados por líneas y planos sucesivos, que fueron perdiendo las fronteras de los contornos hasta ganar un aspecto abstracto. Artista premiado nacional e internacionalmente, profesor de grabado en Brasil y en el exterior, fotógrafo de estatuas del siglo XIX, dedicase desde hace 60 años a los diversos lenguajes artísticos. Su rasgo único está en la temática cargada de recuerdos de la infancia y de experiencias vividas.

PALABRAS CLAVES

Grabado Brasileño. Arte Contemporaneo. Rossini Perez

Foi meio por acaso que Rossini Perez começou a se interessar por arte. Ele era apenas uma criança, que devido a problemas de saúde demorou muito para ir à escola, passando longas horas em casa sem ter o que fazer. Aos poucos foi se aproximando dos livros de arte dos pais e enquanto repousava, admirava as imagens. Desta maneira o interesse pela pintura surgia.

Filho de um empreiteiro espanhol com uma seridoense, Rossini Quintas Perez nasceu em 1932, na cidade de Macaíba, no estado do Rio Grande do Norte, distante 14 quilômetros da capital, Natal.

Em 1934, por motivo de trabalho, o pai precisou se mudar com a mulher e os três filhos para Fortaleza, capital do estado vizinho, o Ceará. Mas os problemas de saúde dele se agravavam. Em busca de tratamento, sempre acompanhado pela mãe, ia constantemente ao Rio de Janeiro até que em 1943 acabaram se estabelecendo em definitivo na cidade. O pai, a irmã e o irmão¹ juntaram-se a eles logo em seguida. Na capital da República, o jovem teve a oportunidade de assistir a uma das inúmeras apresentações que a cantora lírica brasileira Bidu Sayão fazia pelo país. Ela era considerada das maiores estrelas da ópera de todos os tempos e ele desde muito pequeno já a admirava. Aliás, ele sempre fora um grande admirador das divas. Além de Bidu Sayão, gostava da atriz Eva Todor.

Inquieto, curioso, dotado de uma memória fantástica, além de uma certa malícia e um discreto senso de humor, seu pensamento criador foi buscar nessas imagens da infância a inspiração para suas obras da década de 1990, quando imaginava o que poderia haver embaixo do saião de Bidu.

Ao partir da associação entre o nome da artista e as saias armadas que a cantora usava, acrescentando um pouco de ousadia é que surgiu a série de leques, que à primeira vista mostra-se rica em detalhes trançados como renda e que acabam revelando aos olhares mais atentos um conglomerado de órgãos sexuais masculinos. Na opinião do colecionador Joaquim Paiva, que possui várias obras do artista, esse é um trabalho “fortíssimo, ousado, um tapa na cara. E num objeto feminino, delicado”².

¹ Rossini era o filho mais novo, seu irmão, Renard Perez (1928-2015) formou-se em Direito e trabalhou na Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Tornou-se escritor de contos e novelas, dedicando-se principalmente ao jornalismo cultural em periódicos como Correio da Manhã, Revista Manchete, Jornal Última Hora e foi redator-chefe da Revista Literatura. Manteve um programa literário na Rádio Roquette-Pinto, entre os anos de 1945 e 1984. Sob a liderança de Dinah Silveira de Queiroz, integrou o grupo Café da Manhã, ao lado de Fausto Cunha, Samuel Rawet, Luis Canabrava, Daniel Dantas entre outros escritores. Em 2003, recebeu a Medalha Antônio Houaiss, oferecida pelo Sindicato dos Escritores do Estado do Rio de Janeiro (SEERJ) em sua sede, na Casa de Cultura Lima Barreto, pelos serviços prestados à literatura brasileira. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Renard_Perez, consultado em 20 jan. 2017.

² Joaquim Paiva em entrevista a Nani Rubim, “Artista de Trajetória Múltipla, Rossini Perez Ganha Exposição no MAR”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2015.

Já radicado no Rio de Janeiro, Rossini Perez passou a frequentar a Associação Brasileira de Desenho e as primeiras aulas foram com Ado Malagoli, antigo integrante do Núcleo Bernardelli. Desta forma ia, aos poucos, se integrando à cena cultural local do início da década de 1950, período marcado por significativas mudanças no sistema das artes plásticas brasileiras.

Assim que soube da primeira edição da Bienal Internacional de São Paulo, Rossini viajou para a capital paulista, curioso para observar de perto as tendências artísticas. Impressionado com as gravuras de autoria de Edvard Munch, naquele momento decidiu que iria se dedicar à técnica, que embora fosse muito antiga, usada na reprodução de mapas, plantas arquitetônicas, brasões, partituras musicais, dentre outras, fazia pouco tempo que passara a ter implicações de ordem estética. De acordo com Fayga Ostrower, no Brasil, havia até o início do século XX,

um número apreciável de gravuras, principalmente litografias e águas-fortes da autoria de cientistas e desenhistas estrangeiros e que versavam sobre temas brasileiros: seus costumes folclóricos, suas paisagens pitorescas, etc., porém é preciso notar que em sua maioria tratava-se de gravuras concebidas e executadas fora do Brasil³.

Mesmo com a falta de tradição gráfica, os primeiros artistas brasileiros desenvolveram-se na técnica da gravura, na maioria das vezes, como auto-didatas. “A falta de escola se baseia numa falta real no Brasil, até há pouco tempo, só podia gravar aquele que tinha bastante obstinação para aprender sozinho sua técnica, traduzindo teorias lidas em prática, experimentando, selecionando continuamente e abandonando aquelas experiências que não lhe serviam. Sem dúvida, um processo um tanto desgastante, mas excelente para desenvolver o temperamento individual, a personalidade do artista”⁴, explicou Fayga Ostrower.

De volta ao Rio de Janeiro, Rossini passou a estudar na Escolinha de Arte do Brasil, sob orientação de Oswaldo Goeldi. Assim, em bem pouco tempo, Rossini Perez

³ Fayga Ostrower, *Algumas Notas sobre a Gravura Brasileira*, anexo à carta datada de 5 de mar. 1954 para Wladimir Murtinho, São Paulo, Arquivo Wladimir Murtinho.

⁴ *Idem, ibidem.*

participava da 1º Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. Ao se lembrar do período, afirmou que

o que me fez mudar foi a visita à exposição do painel Tiradentes, de Portinari. O gigantismo da obra deixava insignificantes as batalhas do Museu de Belas Artes. O mundo estraçalhado de Portinari, as cores vivas e chapadas, os personagens deformados, estilhaçados, me desconcertavam. Quis adotar aquela linguagem. Caí fora do Almeida Júnior. Por coincidência, criava-se a Associação Brasileira de Desenho. Corri para lá. Lygia Pape e Anna Letycia também. Ado Malagoli, o professor, além das sessões de pintura, com modelo vivo, falava-nos de Cézanne, do significado do cubismo. Estávamos em 1951, quando aconteceu a 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Decidi ir até lá sozinho. Perplexidade e incompreensão na leitura das obras de vanguarda expostas pela primeira vez no Brasil. A imprensa abria grandes espaços comentando e divulgando o evento. Críticos e artistas polemizavam. Guerra aberta: figuração x abstração. Depois de Portinari, um outro impacto, nessa Bienal: a retrospectiva Edvard Munch. As grandes telas não me surpreenderam, mas suas gravuras me atraíram. Tão poucos recursos, o preto-e-branco dominando, raras cores, um resultado tão surpreendente. Questionei-me, por que não experimentar a gravura? Voltei ao Rio decidido a me iniciar nessa técnica. Procurei a Escolinha de Arte do Brasil, onde conheci Augusto Rodrigues, Poty Lazzarotto e Oswaldo Goeldi⁵.

Assim, ávido por informação, passou da Escolinha de Arte para um outro espaço, do Instituto Municipal de Belas Artes, onde Iberê Camargo mantinha um pequeno grupo de alunos, desenvolvendo as técnicas da gravura em metal. Nas palavras do próprio Rossini, “não foi um período feliz, nem produtivo. Havia deixado a assistência carinhosa de Goeldi, caíra nas asperezas de Iberê Camargo. Desestimulado, me afastei deles e da gravura em metal, para retomá-la meses depois. Identifiquei-me com a técnica, adotei-a e nela permaneci pelos anos afora”⁶.

Durante a década de 1950, as gravuras de Rossini Perez foram feitas em linóleo e retratavam barcos, morros e favelas cariocas, além de palafitas e escadas, marcadas por linhas e planos sucessivos que se multiplicam sobre o papel. As obras dele nunca tiveram conotação política e as referências sempre foram as coisas que estavam ao seu redor.

⁵ Rossini Perez, “Tradicionalismo e Vanguarda em Gravura”, *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*, Rio de Janeiro, Oficina de Gravura SESC-Tijuca, 1997. v. 3, pp. 55, 56, 58, 93.

⁶ *Idem, ibidem.*



Imagem 1 – Rossini Perez, *Palafitas*, linoleogravura, 28 x 24 cm, 1956. Fonte:

http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3068, consultado em 9 maio 2017.



Imagem 2 – Rossini Perez, *Barcos*, linoleogravura, 46,7 x 24,4 cm, 1955. Fonte:

<https://bdib.bn.gov.br/acervo/browse?value=Perez,%20Rossini,%201932-&type=subject>, consultado em 9 maio 2017.

Assim que adquiriu uma prensa, passou a trabalhar sozinho, expondo em coletivas, salões e bienais internacionais, conquistando diversos prêmios e encerrando, assim, a fase de aprendizado. Foi quando surgiu, em 1959, o projeto do Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ainda em construção, cujo espaço de trabalho havia sido projetado pelo arquiteto Affonso Reidy. Convidado para ser assistente do gravador inglês Johnny Friedlaender que passou quatro meses na cidade para

ministrar o curso inaugural da instituição junto com Edith Behring, ex-aluna dele em Paris. Para garantir o sucesso da iniciativa, dentre os alunos estavam Maria Bonomi e Tuni Murtinho⁷, depois vieram Anna Letycia, Isabel Pons, Farnese de Andrade, Roberto de Lamônica e, assim, a capital fluminense se tornou o pólo mais importante da gravura, onde toda uma geração ali se reunia.

Devido às aulas no ateliê de gravura, Rossini passou a frequentar cada vez mais o museu, aproximando-se da diretora executiva, Niomar Moniz Sodré, cujo marido, Paulo Bittencourt era proprietário do jornal *Correio da Manhã*. A atuação dela no campo das artes plásticas foi intensa, chegando a receber mais de vinte prêmios e condecorações no Brasil e no exterior, tornando-se uma celebridade brasileira no *jetset* internacional.

Além de Niomar, Rossini conheceu muitas outras pessoas ligadas às artes e à sociedade. Data desta época o início da amizade, que mantém até hoje, com Eliane Gurgel Valente, senhora francesa que havia se casado em 1944 com o diplomata brasileiro Mozart Gurgel Valente, cunhado de Clarice Lispector. Eliane fora chamada pela diretora do MAM para ajudar a recepcionar os estrangeiros que iam visitar a instituição, porque além de falar outros idiomas, conhecia gente de todas as partes do globo. Foi ela quem recepcionou o escritor e então ministro da cultura da França André Malraux, a quem se referia, carinhosamente, como “Petit Malraux”. Foi ela também que recebeu Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir em viagem pelo Brasil.

Em fins da década de 1950, constata-se uma predominância do Rio de Janeiro sobre São Paulo, onde as relações entre os indivíduos atuantes nas artes plásticas eram mais estruturadas, e instituições reconhecidas e aceitas como legítimas e legitimadoras.

No início dos anos 1960, a produção artística brasileira em voga era abstrata ou apresentava um figurativismo tímido. Nota-se um processo com profundas modificações em todo o país, nas mais diversas áreas, que sofreram o impacto do aumento significativo de novos artistas que atuavam com os sobreviventes da chamada primeira geração de modernistas. Entre 1964 até a edição do Ato Institucional no. 5 (AI-5), em dezembro de 1968, deu-se a superpolitização da cultura, associada ao fechamento dos

⁷ Para saber mais sobre a vida e a obra de Tuni Murtinho, ver artigos: Graziela Naclério Forte, *A Arte de Tuni Murtinho*, em https://www.academia.edu/7564809/A_Arte_de_Tuni_Murtinho; e *Favela em Paris – Tuni Murtinho*, em https://www.academia.edu/7546706/Favela_em_Paris_-_Tuni_Murtinho.

canais de representação política institucional. Muitos buscavam participar da vida política inserindo-se em manifestações artísticas contestadoras⁸.

Nas artes plásticas, a enorme dispersão de “movimentos” e “tendências” no plano internacional, tornava difícil atribuir um sentido político claro e determinado a qualquer um dos múltiplos tipos de arte que alguém decidisse produzir. Como é possível perceber, muitos foram os movimentos ou tendências que surgiram, fato que torna o período bastante complexo. A arte começou a servir-se do material de outros meios como a foto de jornais, histórias em quadrinho, dentre demais signos da cultura visual.

Nessa época, os trabalhos de Rossini foram perdendo as fronteiras dos contornos e seus desenhos ganharam um aspecto abstrato, mesmo que em muitos momentos apresentem algum tipo de signo como os nós e novelos torcidos e enroscados, envoltos em cintas que passaram a ser recorrentes nas obras do final da década.

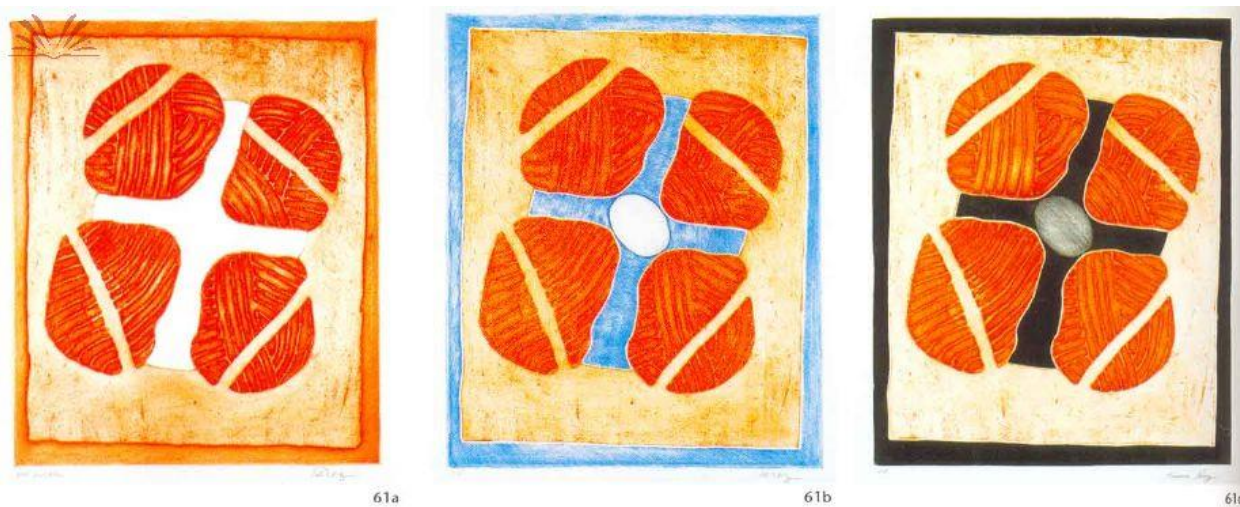


Imagem 3 – Rossini Perez, *Novelo Laranja* (3 versões), gravura em metal, 1968. Fonte: http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3068, consultado em 9 maio, 2017.

Convidado para implantar uma oficina de gravura no Instituto Brasil-Bolívia, viajou para a cidade de La Paz. E na sequência foi para Lima, no Peru, orientar na condição de artista convidado, o ateliê da Escola de Belas Artes.

⁸ Marcelo Ridenti, “Caleidoscópio da Cultura Brasileira, 1964-2000”. In: REIS, Daniel Aarão (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010*, Rio de Janeiro, Fundação Mapfre & Objetiva, vol. 5, 2013, vol. 5.

Pouco tempo depois, o artista partiu para viver mais de 10 anos na Europa. Aperfeiçoou-se em litografia na Rijksakademie, em Amsterdã, na Holanda, como bolsista da UNESCO, e residiu em Paris de 1963 até 1972, quando conviveu com Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Franz Frajcborg, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Sérvulo Esmeraldo, além de Gilberto Chateaubriand. Ademais fez novos contatos, conheceu muitos países e novas culturas. De acordo com matéria de capa da Revista Manchete, “para eles Paris é uma festa”.



Imagem 4 – Capa da Revista Manchete, por volta de 1970, da esquerda para a direita os artistas plásticos Sérvulo Esmeraldo, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Lygia Clark, Rossini Perez e Sérgio Camargo em Paris, na França. Fonte: Laura Abreu, “Rossini Perez: Desenhos, Matrizes e Gravuras”, São Paulo-Brasília, *Caixa Cultural*, 2009-2010, p. 80.

Em seu ateliê localizado na Rue de la Roquette além dos artistas brasileiros radicados na França, Perez costumava receber a visita das amigas brasileiras Alice Faria, Bellá P. Leme, Estela Baptista Pereira e Isabel Murtinho, todas de passagem pela cidade. O período foi muito rico, cheio de aprendizado, além de bem produtivo. Em 1965, mesmo morando no exterior participou da VIII Bienal de São Paulo, recebeu o Prêmio Itamaraty e fez várias viagens ao Brasil para participar de exposições.

Quando voltou definitivamente, morou inicialmente na capital federal, convidado a reabrir a Oficina de Gravura da Universidade Nacional de Brasília (UnB), em 1972, onde permaneceu pouco tempo. E assim, sua obra ganhava o mundo uma vez mais ao aceitar o convite do Itamaraty, para criar uma oficina de gravura em metal na Escola Nacional de Belas Artes de Dacar, no Senegal, entre 1974 e 1975, retornando várias vezes depois, durante os 14 anos seguintes. Em depoimento, justificou sua decisão ao aceitar o convite para abrir o ateliê de gravura na África: “retornava da Europa, estava em Brasília, reativando o Instituto de Arte da UnB. Não resisti ao convite do governo senegalês e do Itamaraty para implantar uma oficina de gravura em metal na Escola de Artes de Dacar, doação do governo brasileiro. Guardando as proporções, eu me sentia um 'Friedlaender-Terceiro-Mundo'”⁹.

Impressionado com a riqueza de detalhes existentes em ícones e símbolos dos tecidos, pulseiras, braceletes e demais adornos comercializados no Mercado Sandaga, incorporou em seu trabalho um novo vocabulário e algumas cores.

Quando voltou da África para o Brasil, acabou implantando uma oficina no Centro de Criatividade Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília de onde tornou-se professor até a instituição ser fechada, fazendo-o retornar para o Rio de Janeiro. E assim, depois de anos Rossini retomou as aulas no Ateliê de Gravura do MAM (1983-1986), até as atividades serem definitivamente encerradas.

Recentemente três grandes exposições dedicadas à trajetória do artista foram apresentadas por respeitadas instituições: a Caixa Cultural, em 2009-2010 e a Estação Pinacoteca, em 2013, ambas em São Paulo e em agosto de 2015, foi a vez do Museu de Arte do Rio (MAR) dar sua versão da vida e da obra do artista. Intitulada “Rossini Perez – Entre o Morro da Saúde e a África” fazia referência à experiência no Senegal, partindo do bairro tradicionalmente negro do Rio de Janeiro, onde ele manteve ateliê por muitos anos.

⁹ Rossini Perez, *op. cit.*, 1997. v. 3, pp. 55, 56, 58, 93.



Imagem 5 – Exposição de 2013, na Estação Pinacoteca, em São Paulo. Crédito da Foto: Graziela Naclério Forte. Fonte: Arquivo particular.



Imagem 6 – Vista geral da exposição de Rossini Perez no Museu de Arte do Rio, em 2015. Crédito da Foto: Thales Leite. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artista-de-trajetoria-multipla-rossini-perez-ganha-exposicao-no-mar-17048341>, consultado em 9 maio 2017.

O diferencial da mostra do MAR foi sem sombra de dúvida um cubo com o nome dos seis gravadores participantes da exposição realizada em maio de 1957, na então recém-inaugurada *Petit Galerie*. Criado por Perez a pedido do marchand Franco Terranova, dono da galeria, para chamar a atenção do público. No entanto, o cubo não saiu do papel na época, sendo realizado quase 60 anos depois, quando Paulo

Herkenhoff, diretor cultural do Museu de Arte do Rio, ao saber do projeto, decidiu viabilizá-lo e incorporá-lo à mostra¹⁰.



Imagem 7 – Rossini Perez ao lado do grande cubo projetado por ele em 1957, com os nomes e imagens dos rostos dos seis artistas participantes da coletiva da recém-inaugurada *Petit Galerie*, localizada na Av. Atlântica, no Rio de Janeiro e que somente foi viabilizado no ano de 2015, graças ao Museu de Arte do Rio, por ocasião da mostra individual do artista. Divulgação/Thales Leite. Fonte:

<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artista-de-trajetoria-multipla-rossini-perez-ganha-exposicao-no-mar-17048341>, consultado em 9 maio 2017.

Além das atividades de gravador e professor, Rossini interessa-se por estátuas que ornem a capital fluminense, tanto em ruas como em cemitérios, datadas do início do século XIX, porque segundo ele “eram todas importadas de Paris, pois havia uma fábrica por lá especializada em fazer obras por encomenda, às vezes podiam ser até cópias de outras famosas. A estátua da Praça Pedro Velho é um dos exemplos. Estou fotografando todas as peças da época que consigo encontrar”¹¹.

Também como fotógrafo, documentou as transformações da cidade do Rio de Janeiro resultantes de obras de construção e muitas edificações mais tarde demolidas, como o Palácio Monroe, em 1976, e a mansão Guinle na Praia de Botafogo, destruída na mesma década. Estima-se que sejam cerca de 7,5 mil imagens¹². O curador Márcio

¹⁰ Nani Rubim, “Artista de Trajetória Múltipla, Rossini Perez Ganha Exposição no MAR”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2015.

¹¹ *Idem, ibidem*.

¹² Fonte: <http://potiguarte.blogspot.com.br/2012/11/rossini-perez-um-ilustre-potiguar.html>, consultado em 18 jan. 2017.

Mello, em entrevista a Nani Rubim, lembrou que “ele começou a fotografar muito cedo, aos 7 anos, quando ganhou uma câmera e saiu registrando as ruelas perto de sua casa, em Fortaleza... Aos 14, já no Rio, se fez fotografar no estuário da cidade. Tudo isso foi formando a sua visualidade”¹³.



Imagem 8 – Como fotógrafo, Rossini registrou as mudanças da cidade do Rio de Janeiro. Fonte: <http://potiguarte.blogspot.com.br/2012/11/rossini-perez-um-ilustre-potiguar.html>, consultado em 9 maio 2017.

Gravador, professor, fotógrafo, Rossini Perez gosta de presentear os amigos com suas colagens e é também desenhista, viajante, conhecedor da história do Rio de Janeiro e da arte brasileira. De acordo com Laura Abreu, as limitações impostas pela frágil saúde da infância foram rompidas por uma imaginação criativa e libertadora¹⁴. No entanto, para Monica Xexéo, diretora do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, principal guardião do acervo do artista,

Rossini Quintas Perez é um dos mais respeitados gravadores brasileiros. Artista internacionalmente conhecido, ele experimentou diversas linguagens e técnicas artísticas – o desenho, a pintura e o metal – não só na elaboração de suas matrizes e gravuras, como também na criação de objetos únicos e singulares, de uso pessoal. Caminhou ainda pela fotografia, segmento que o atrai até hoje e constitui um rico acervo a ser estudado futuramente. A gravura de Rossini Perez é excepcional. Seu traço único possui uma temática carregada de

¹³ Márcia em entrevista para: Nani Rubim, “Artista de Trajetória Múltipla, Rossini Perez Ganha Exposição no MAR”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2015.

¹⁴ Laura Abreu, “Rossini Perez: Desenhos, Matrizes e Gravuras”, São Paulo-Brasília, *Caixa Cultural*, 2009-2010.

lembranças da infância e de experiências vividas. Desenvolveu trabalhos sobretudo em linóleogravura e gravura em metal¹⁵.

Se o Museu Nacional de Belas Artes é o mais importante guardião de suas gravuras, a Fundação Biblioteca Nacional, Museus Castro Maya e de Arte Moderna, no Rio de Janeiro; a Pinacoteca do Estado, o Banco Itaú, o Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Moderna, em São Paulo; o Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Museu do Supremo Tribunal Federal, Museu Histórico do Senado Federal, em Brasília e o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba também possuem exemplares do trabalho dele em suas coleções. No exterior, há obras do artista no Museu Nacional de Soares dos Reis, na cidade do Porto, em Portugal; no Rijksakademie, em Amsterdã, na Holanda; na Coleção de Arte Latino Americana da Universidade de Essex, no Reino Unido e no Blanton Museu de Arte da Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos. Já as fotografias que documentam transformações na cidade do Rio de Janeiro encontram-se no Instituto Moreira Salles e outra parte no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Ao longo da vida, Rossini viajou pelo mundo para estudar, implantar oficinais de gravura, lecionar e expor seus trabalhos. Participou de 24 mostras individuais, mais de 100 coletivas sendo 11 Bienais Internacionais, incluindo Veneza, Paris, São Paulo e em sete ocasiões recebeu medalha ou foi premiado. Em 2016, recebeu do Museu Nacional de Belas Artes homenagem junto a demais artistas, funcionários e colaboradores pelos serviços prestados à instituição e, portanto, relevantes para toda à comunidade.

Solteiro e sem filhos, Rossini é um homem discreto que quase nunca fala da vida pessoal. Com uma carreira consistente, Rossini Perez é sem dúvida um artista criativo, cheio de histórias as quais guarda desde a infância até os dias atuais, lembrando-se, curiosamente de inúmeros detalhes mesmo depois de tantos anos.

Ele conhece muita gente do meio artístico, cultural e da diplomacia brasileira, mas está totalmente afastado da mídia. Isso explica porque não tem o reconhecimento do grande público, o que não impede que seja respeitado pelos estudiosos da arte brasileira tanto pelo conjunto de sua obra como pela divulgação da técnica da gravura. No livro

¹⁵ Monica Xexéo, "Rossini Perez: Desenhos, Matrizes e Gravuras", São Paulo-Brasília, *Caixa Cultural*, 2009-2010, Breve Introdução.

Gravura no Século XX (São Paulo: Itaú Cultural, 2000), de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, o nome dele figura junto ao dos artistas abstratos Fayga Ostrower, Edith Bering, Anna Letycia, Roberto de Lamônica, Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Isabel Pons, Arthur Luiz Piza e Farnese de Andrade. Na época em que foi instrutor no ateliê do MAM, os colegas diziam que havia um “método de gravar Rossini Perez”, demonstrando reconhecimento e respeito pelo seu trabalho, uma vez que foi capaz de criar um estilo próprio e original.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Laura. “Rossini Perez: Desenhos, Matrizes e Gravuras”. São Paulo-Brasília, *Caixa Cultural*, 2009-2010.
- OSTROWER, Fayga. *Algumas Notas sobre a Gravura Brasileira*. Anexo à carta datada de 5 de mar. 1954 para Wladimir Murtinho, São Paulo, Arquivo Wladimir Murtinho.
- PEREZ, Rossini. “Tradicionalismo e Vanguarda em Gravura”, *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos*. Rio de Janeiro, Oficina de Gravura SESC-Tijuca, 1997. v. 3.
- RIDENTI, Marcelo. “Caleidoscópio da Cultura Brasileira, 1964-2000”. In: REIS, Daniel Aarão (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010*, Rio de Janeiro, Fundação Mapfre & Objetiva, vol. 5, 2013.
- RUBIM, Nani. “Artista de Trajetória Múltipla, Rossini Perez Ganha Exposição no MAR”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 ago. 2015.

GRAZIELA NACLÉRIO FORTE

Pós-doutora pela Unesp-Marília (2015-2017), doutora pela Unicamp (2014) e mestre pela Universidade de São Paulo (2008). Tem experiência na área de História Social, com ênfase em História Social da Arte Brasileira, atuando nos seguintes temas: sociabilidades artísticas, arte e política, realismo social, realismo socialista e modernismo.

O DISPOSITIVO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEO: PROPOSTA PARA UMA NOVA MONTAGEM AUDIOVISUAL

Julieth Galvis Guzmán
Universidade de São Paulo – juliethgalvisg@gmail.com

RESUMO

Tradicional e cinematograficamente, a montagem se define como a labor de seleção e organização de imagens em fragmentos narrativos rítmicos e contínuos que obedecem coerentemente ao roteiro e às intenções do diretor. No entanto, se expandirmos o conceito de montagem às práticas artísticas audiovisuais que não são propriamente cinematográficas, descobrimo-nos cercados por conceitos que dificilmente definem a sua semântica ou estruturam uma teoria para seu análise. É necessária a formulação de uma nova montagem, ampla e inclusiva, fundamentada na multidisciplinaridade e nas relações poéticas e funcionais das práticas artísticas. O presente artigo, procura introduzir os fundamentos de uma teoria de montagem audiovisual através da redefinição de elementos ligados inegavelmente à cinematografia: o dispositivo, o espectador/corpo e o espaço-tempo.

PALAVRAS-CHAVE

Montagem audiovisual contemporânea. Criação experimental. Criação interdisciplinar. Dispositivos audiovisuais.

ABSTRACT

Traditional and cinematographically, the montage (decoupage) is defined as the task of selecting and organizing images into rhythmic-continuous-narrative fragments that coherently obey the script and the director's intentions. But if we extend the concept of montage to the audiovisual practices that are not exactly cinematographic, we find ourselves surrounded by dogmas that hardly define its semantics, or structure a theory for its analysis. Arises a need for a new montage, a contemporary one, broad and inclusive, founded on multidisciplinary. This new montage would relate common and inherent components in all artistic practices, and its poetics and functional relationships as well. The present article is looking to introduce the foundations of a theory of audiovisual montage through the redefinition of three elements undeniably linked to cinematography: the device, the spectator/body and the space-time.

KEYWORDS

Contemporary decoupage. Experimental creation. Interdisciplinary creation. Audiovisual devices.

O cinema (e o que não é cinema mas é audiovisual), é uma arte de caráter mecânico, o que significa que para ser efetivo na sua execução precisa de objetos, de aparelhos e dispositivos em todo seu esplendor estrutural e funcional. Durante muito tempo a potencia estética e poética da prática cinematográfica ficou contida na técnica, no uso do dispositivo, na imaginação e na capacidade experimental do

criador (limitado sempre pelas possibilidades¹ do aparelho). Depois, já dentro da construção do cinema clássico, foram valorizados o conteúdo, a narrativa, o tempo, a imagem fotográfica, o som, e mais importante ainda, as relações entre todos os elementos que conformam as práticas audiovisuais; as teorias da montagem cinematográfica nasceram, se desenvolveram, foram discutidas e finalmente desconstruídas para derivar em novas estéticas que a sua vez são repensadas e inter-relacionadas num fluxo infinito que caminha sempre entre a arte e a tecnologia, e cuja necessidade experimental e interdisciplinar tem dado origem a diversos movimentos (ou práticas) como o vídeo arte, o vídeo clipe, a videoinstalação, o cinema expandido, o cinema imersivo, o cinema de exposição, o cinema de indústria, os videogames, e mais recentemente o live cinema, a música visual e o VJismo.

No seu artigo *El cine, el ojo y el espíritu*, Juan David Cárdenas (2010) tenta, entre outras coisas, depositar todo o poder estético da arte cinematográfica no vácuo existente entre o mecanismo e o espírito (na distância entre a máquina e a subjetividade que o homem exerce sobre ela), na máquina e na sua capacidade para ultra-documentar o mundo:

[Traduzido do espanhol] O cinema é, desde a sua base técnica, antiépico, prosaico. Na sua imagem, o mundo aparece sem sublimações simbólicas, só aparece na sua descarnada brutalidade física e, em consequência, na beleza da sua facticidade. Para ele, o mundo é, na sua modéstia, suficiente, sem acréscimos simbólicos nem metáforas totalizantes. [...] Através do cinema e da fotografia, o nosso olho encontra-se em condições de mirar de volta ao mundo liberando-o dos nossos vícios cotidianos para o oferecer à nossa contemplação maravilhada. (p. 102)

Porém, dentro da perspectiva que Cárdenas propõe, vista desde as práticas artísticas contemporâneas, esquece-se completamente o fato de que todos os

¹ Ver especificamente o conceito de possível proposto por Gilles Deleuze em *Différence et répétition* (1978) e retomado por Pierre Lévy na sua obra *Qu'est-ce que le virtual?* (1995): [Em espanhol] "Lo posible se realizará sin que nada cambie en su determinación ni en su naturaleza. Es un real fantasmagórico, latente. Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia." (páginas 10 e 11).

parâmetros cinematográficos tem se expandido através do tempo para uma concepção mais ampla, onde o foco principal dos seus componentes já não é a construção fotográfica da realidade, nem uma apresentação poética da imagem que a câmara captura (Makela, 2006). O cinema, e em geral, a experiência audiovisual não se limita mais à técnica ou ao aparelho/dispositivo² e sim contempla outros elementos que, embora continuem obedecendo com clareza dogmas propriamente cinematográficos, oferecem também novas dinâmicas funcionais que se reconceptualizam constantemente e que transitam entre o clássico e o contemporâneo. Ficamos longe do conceito de *dispositivo máquina de imagem* (Dubois, 2004, p.31-33), ao invés nos aproximamos a um dispositivo audiovisual que não está constituído unicamente por um aparelho e as suas possibilidades físicas reais, mas também por um espaço-tempo, por um espectador/corpo e, finalmente pela potencialidade destes elementos como agentes inter-ativos dentro de uma experiência estética unificada.

Neste sistema (relativamente novo nas suas relações e não na sua denominação), é preciso considerar também as dinâmicas que ocorrem real e virtualmente³ entre os elementos, bem como a quantidade de variações determinantes que a relação aparelho–espaço-tempo–espectador/corpo oferece ao dispositivo audiovisual; podemos falar então de um novo dispositivo audiovisual: múltiplo e em evolução constante; que existe na medida em que é modificado. E assim como falamos de novos dispositivos, podemos falar conseqüentemente de uma nova experiência audiovisual que vai além do contemplativo ou do maquínico, na qual o valor estético não fica simplificado no seu conteúdo mas complexificado na

² Ver especialmente o conceito de dispositivo proposto por Philippe Dubois em *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*, capítulo que faz parte do livro *Cinema, vídeo, Godard* (2004).

³ Ver especificamente o conceito de virtual proposto por Gilles Deleuze em *Différence et répétition* (1978) e retomado por Pierre Lévy na sua obra *Qu'est-ce que le virtual?* (1995): [Em espanhol] "A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización. Este conjunto problemático pertenece a la entidad considerada y constituye una de sus principales dimensiones. [...] Por otro lado, lo virtual constituye la entidad: las virtualidades inherentes a un ser, su problemática, el vínculo de tensiones, presiones y proyectos que las animan, así como las cuestiones que las motivan constituyen una parte esencial de su determinación." (páginas 10 e 11).

sua própria forma (quase retornando ao quadro primitivo)⁴. A poética da experiência é enriquecida (quando não é criada) pela potencia manipulável do aparelho, pela variabilidade do espaço-tempo e pela imprevisibilidade do espectador/corpo.

Aqui, o pensamento audiovisual, composto de novos diálogos entre todos estes conceitos, exige a construção de uma nova teoria de montagem que seja entendida como supra-cinematográfica: com uma aproximação ampla e uma visão plástica que transcenda o problema do índice e da ultra-documentação, que se fundamente na natureza do fenômeno audiovisual (mas do fenômeno contemporâneo, que inclui o novo dispositivo); uma montagem e uma linguagem que não excluam a fragmentação e a instabilidade como valores estéticos de uma experiência que é realmente plástica e que não abandona a expressão de uma ideia nem o contexto histórico e tecnológico no qual se desenvolve.

Agora poderíamos nos remeter às teorias de montagem propostas por Eisenstein (2002)⁵ e Vertov (1984)⁶, abandonando ou, em alguns casos, contradizendo qualquer ideia já estabelecida sobre o proceder de criação audiovisual (que num momento foi unicamente cinematográfico); ou podemos tomar suficiente distancia de qualquer problematização aguda entre o experimental e o clássico para procurar refúgio nas artes plásticas, ou cênicas, e na teorização e ré-apropriação dos termos inerentes a estas práticas. Neste caso, será inevitável se adentrar na discussão, tão apropriada e atual, sobre os limites turvos entre as diferentes práticas artísticas, uma discussão que irá nos deixar, logo após um tempo, e para o infortúnio vertoviano, frente à impossibilidade de abandonar por completo as teorias ou os conceitos clássicos. Porém podemos propor aqui três características, que podem ser interpretadas como reinvenções ou desconstruções

⁴ Quadro primitivo, na historia do cinema era o quadro que existia antes da introdução do conceito de montagem ou de decoupage. Em ele todo pode acontecer ao mesmo tempo (o movimento, a narrativa) e a leitura do espectador é linear e completamente aberta. Geralmente, no quadro primitivo não existe a preocupação por expressar uma ideia e sim por relacionar e apresentar acontecimentos.

⁵ Ver especialmente o capítulo Palavra e imagem escrito por Sergéi Eisenstein em 1937 e que se encontra no livro *O sentido do filme* (2002).

⁶ Textos escritos por **Dziga Vertov**, ver especialmente os publicados no livro *Kino-Eye* (1984).

teóricas e técnicas, e mesmo como diálogos transitórios que podem nos aproximar à formulação de uma nova montagem ideal:

A individualização da experiência audiovisual ou a experiência audiovisual interativa

Idealmente, com esta nova montagem não existiria a necessidade de controlar a interpretação do espectador ou de generalizar a percepção sobre um audiovisual; longe ficaria o problema contínuo da socialização de uma experiência que supõe-se subjetiva, e a ambiguidade do íntimo/social (subjetivo/coletivo) que, no caso da arte constitui o eterno paradigma da apreciação estética, pois outorga-se poder e valor à individualidade ao mesmo tempo que se procura, por qualquer meio, avaliar coletivamente toda forma e todo conceito da obra de arte (audiovisual ou não), para formular depois uma ideia impessoal e anônima que possa atingir falsamente todas as emotividades e intelectualidades de artistas e espectadores (PERNIOLA, 1993). O valor poético e estético da experiência ficaria agora efetivamente exaltado na individualidade, transformando o espectador/corpo num agente ativo não necessariamente consciente, que não só interage ou age operativamente sobre o dispositivo mas que também cria e resolve a sua própria experiência estética.

Podendo introduzir obras artísticas audiovisuais que respondessem a esta característica em distintos níveis, apresento como exemplo *Chinerama*⁷, um projeto teórico proposto alguns anos atrás na Universidade do Pacífico (Santiago de Chile) que apresenta uma perspectiva de aproximação analítica inicial que extrema a potencialidade da relação entre o aparelho e o espectador/corpo e que ressalta a função vital e transformadora de um sujeito que se relaciona com uma obra audiovisual. O projeto propôs o desenvolvimento de um dispositivo de reprodução

⁷ *Chinerama*, Nicolás Aguiló e Ignacio Aguirre (2011). Este projeto (TCC) foi apresentado na Escola de Comunicação digital e multimídia da Universidade do Pacífico (Santiago de Chile, Chile) e a sua finalização teórica e execução prática encontram-se interrompidas, impossibilitando de momento, a obtenção de resultados experimentais. A ideia se fundamenta no *Cinerama*, tentativa de cinema imersivo dos anos 50's que gravava utilizando três câmaras sincronizadas e, posteriormente, projetava sobre uma tela de 146°.

audiovisual imersivo que, concentrando-se na retroalimentação dos comportamentos psicofísicos do espectador, lograria afetar com sucesso os seus estados emocionais.

Tratou-se de uma proposta que procurava gerar uma obra audiovisual não-lineal⁸, que outorgara a cada espectador/corpo uma narrativa distinta, irrepetível e não compartilhável, sobre a qual teria mínima ação consciente. Este dispositivo consistia, teoricamente, num sistema complexo de sensores, microfones câmaras e projetores que, somados a uma programação específica, interpretariam a leitura gráfica e sonora dos comportamentos, as reações físicas e as expressões faciais do espectador, originando e projetando um único filme para cada indivíduo usuário.

Neste ponto, sobra anteciparmos a qualquer discussão fenomenológica ou psicofisiológica que este projeto acadêmico possa suscitar, pois compete-nos de momento, unicamente a discussão conceitual que se refere ao mecanismo de alimentação cíclica de imagem e som, que outorga ao espectador/corpo a virtualidade que o transforma no valor poético da obra inteira.

A independência do espaço-tempo ou a impossibilidade de intervenção

O espaço-tempo, um elemento que, na dinâmica tradicional com o espectador/corpo, se presume manipulável e influenciável, fica liberado de todo condicionamento em trabalhos como *Masstransiscope* (1980) de Bill Brand⁹ ou *Juggler* (1996), *The Scream* (1997) e *Runner* (2008) de Gregory Barsamian, obras que, limitando entre a plástica e o audiovisual, elevam o espaço-tempo a principal protagonista, independente de toda vontade do espectador/corpo, constituindo-o em se mesmo como dispositivo, como aparelho.

⁸ Para aprofundar o conceito do não-lineal, ver *Estructuras no lineales en la narrativa (literatura, cine y medios electrónicos)* (2002), dissertação escrita por Carmen Gil Vrolijk para a obtenção do título de Magister em Literatura da Pontifícia Universidade Javeriana de Bogotá.

⁹ Bill Brand (1949, New York) é vídeo artista e cineasta experimental desde 1973 também é professor da Universidade de Massachusetts e ativista da preservação de arquivo de cineastas independentes. Mais informação sobre *Masstransiscope* encontra-se disponível em www.bboptics.com/masstransiscope.html.

Masstransiscope, intervenção restaurada recentemente e instalada numa estação de metrô de Brooklyn (New York), está composta por 228 painéis pintados à mão que são vistos unicamente desde dentro do trem em movimento, através de uma série de fendas verticalmente dispostas em caixas especialmente construídas.

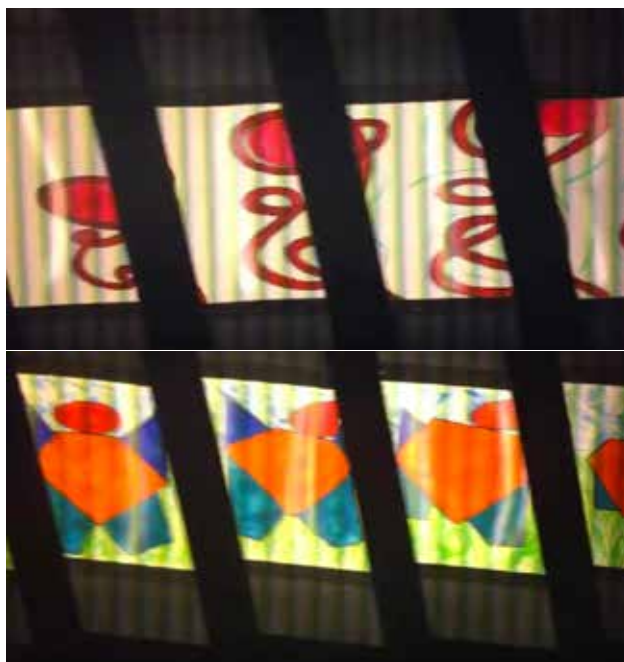


Imagem 1: *Masstransiscope*, Bill Brandt, 1980.
Disponível em <<https://youtu.be/Masstransiscope>>. Acesso em: 30 maio 2017.

De outro lado, Barsamian, tem produzido durante mais de 25 anos maravilhosas e complexas obras que vão desde pequenos dispositivos, até grandes e complicadas narrativas surrealistas, a maioria delas baseadas no funcionamento tradicional de um zootropo (inegável antecessor do cinema), substituindo as imagens por esculturas ou pequenos cenários, e acrescentando sistemas mecânicos e estruturais que ilustram a complexidade da nossa experiência perceptual. Tipicamente, Barsamian apresenta sua obra acompanhada de luz estroboscópica e, as vezes, sons industriais e mecânicos que ajudam a construir belos espaços imersivos; trabalha com conceitos neurofisiológicos e psicológicos bem fundamentados, como a persistência da visão e a psicologia de Carl Gustav Jung, e cria esculturas representativas que provêm de realidades alternativas ou de sonhos.



Imagem 2: *Runner*, Gregory Barsamian, 2008.
Esculturas de bronze sobre lâmina de serra circular, aço, madeira.
Disponível em <<http://gregorybarsamian.com/archive/Runner>>. Acesso em: 30 maio 2017.

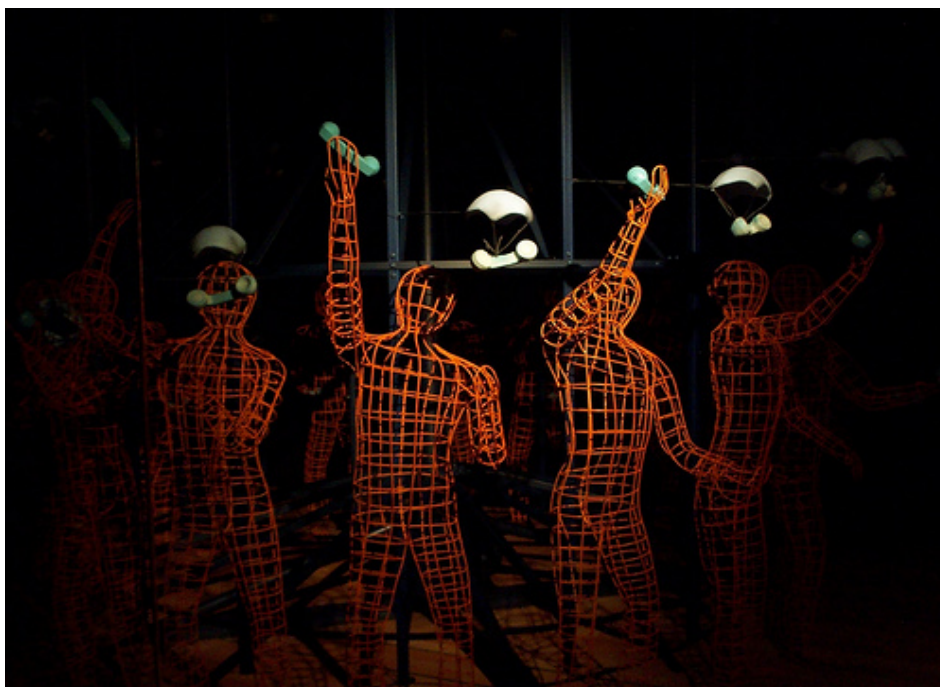


Imagem 3: *Juggler*, Gregory Barsamian, 1996.
Aço, borracha de uretano, acrílico, motores e luz estroboscópica.
Disponível em <<http://gregorybarsamian.com/archive/Juggler>>. Acesso em: 30 maio 2017.



Imagem 4: *The Scream*, Gregory Barsamian, 1998.
Borracha de uretano, aço, motores e luz estroboscópica.
Disponível em <http://gregorybarsamian.com/archive/The_Scream>. Acesso em: 30 maio 2017.

No cinema o trabalho de dispor as imagens é do *cinéaste*¹⁰, é ele quem as detêm, as alonga, as repete, as multiplica; mas em *Masstransiscope*, um zootropo invertido de grande escala; e nas obras de Barsamian, o cineasta é eliminado e todo o processo representativo é realizado pela memória do espectador/corpo, que não é mais corpo e sim percepção e parte fundamental do mecanismo do aparelho.

Não há mais lugar para abstração ou para a concepção semiótica do espaço-tempo que depende aqui unicamente do *spatium-tempus* (do físico e real), da natureza física do fenômeno audiovisual reduzido à luz, velocidade e percepção. A beleza e o valor estético destas obras encontram-se na exaltação da eterna contradição do cinema como arte: nascer de uma imagem em movimento que, precisamente a causa de seu fluxo, não pode ser verdadeiramente contemplada.

¹⁰ Inseto aqui a definição francesa que da origem à palavra *cineasta*, que se refere ao artista que é autor-realizador-editor de imagens em movimento ou produtos audiovisuais.

O aparelho sensível ou o aparelho intervindo

O que sempre pareceu impossível de desvelar ante os nossos olhos converte-se agora em potencia poética: o aparelho, o seu funcionamento (mecânico e abstrato), as suas incapacidades e debilidades são agora matéria plástica para a criação de propostas que flutuam sempre entre a arte, a magia e a tecnologia.

Para valorar plenamente este novo acercamento ao aparelho, primeiro precisamos entender o seu carácter interdisciplinar e experimental; interdisciplinar porque o sujeito criador (interpretando o processo de criação como um lugar entre a desconstrução, a intervenção e a inovação) precisa de conhecimentos em todas as áreas possíveis, e não só nas que limitem com seu interesse maquínico¹¹ ou conceitual. Experimental porque, dentro do novo dispositivo já não existe a imperiosa necessidade de procurar como finalidade criativa uma imagem que adquira sentido fora do aparelho, na sua significação e sublimidade, agora o aparelho e a sua criação processual são, em si mesmos, imagem sublime.

Apresento para finalizar, as obras dos artistas Roberto Freitas e Martin Messier. Os objetos escultóricos criados por Freitas, artista radicado em São Paulo, são resultado das explorações corporais que provêm da sua ampla experiência como performer e da sua proximidade com a dança; são apresentadas “instalações coreográficas” compostas por esculturas mecânicas que projetam corpos em movimentos mediante lâmpadas, lentes, micro-controladores e *arduinos*. Embora estes aparelhos utilizem tecnologias eletrônicas, os resultados podem ser considerados como animações analógicas (*frame by frame*), a pesar da sua linguagem maquínica e tridimensional.

Martin Messier, artista canadense que atua como performer, compositor, realizador de vídeo e como criador de música eletroacústica e de obras audiovisuais experimentais que são criadas mediante objetos comuns como relógios ou lápis, ou

¹¹ A saber dentro da experiência audiovisual: física, ótica, cinematografia, artes plásticas, instalação, escultura, arquitetura, ergonomia, eletricidade, computação, carpintaria, pintura, fotografia, semiótica, história, anatomia, desenho industrial, mecânica, eletrônica.

mediante apropriações de aparelhos como máquinas de costura (*Sewing Machine Orchestra*) ou projetores de filmes de 8mm (*Projectors*). A intenção principal de Messier é redefinir a funcionalidade de artigos e materiais comuns, outorgando-lhes voz própria com a ajuda de micro-controladores e microfones, para assim produzir novos imaginários e singulares diálogos entre os objetos e o som. As obras, com um importante componente digital, são um belo jogo entre o som mecânico e o sintético e oferecem uma experiência de equilíbrio áudio-visual (escultórico, sonoro e performático) que caminha sempre entre a acústica e a eletrônica.

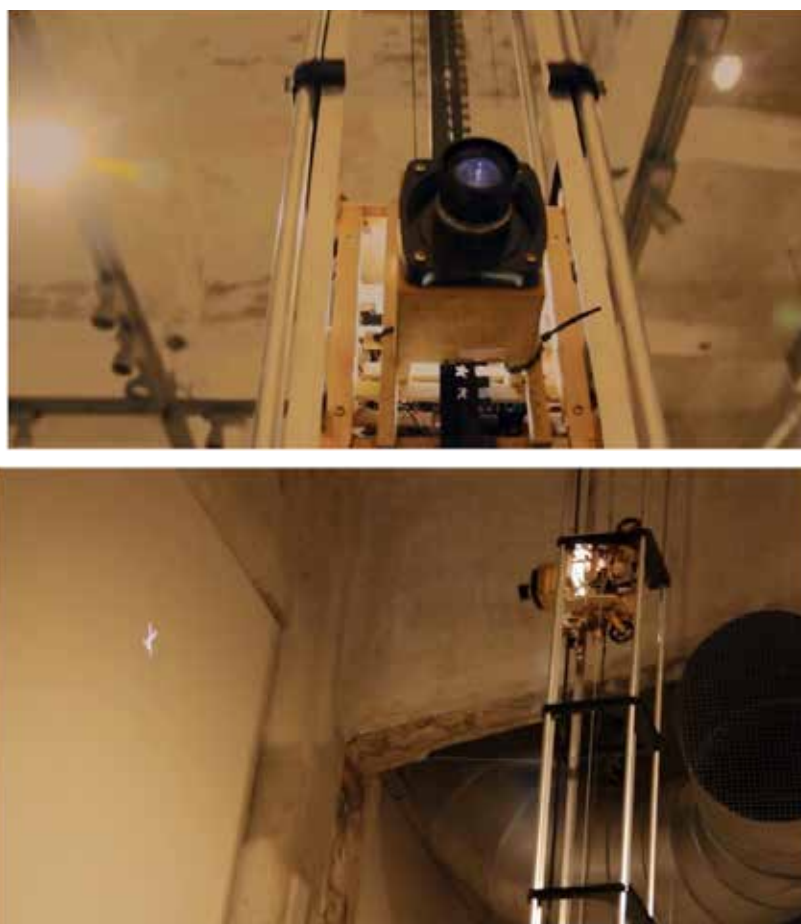


Imagem 5: *Sobre Queda ou desejo de flutuação*, Roberto Freitas, 2014.
Madeira, metal, motores, projetor, micro-controladores.
Disponível em <<https://vimeo.com/SobreQueda>>. Acesso em: 30 maio 2017.



Imagem 6: *Sewing Machine Orchestra*, Martin Messier, 2013.
Doze máquinas de costura, doze microfones e doze micro-controladores.
Disponível em <<https://vimeo.com/61401753>>. Acesso em: 30 maio 2017.

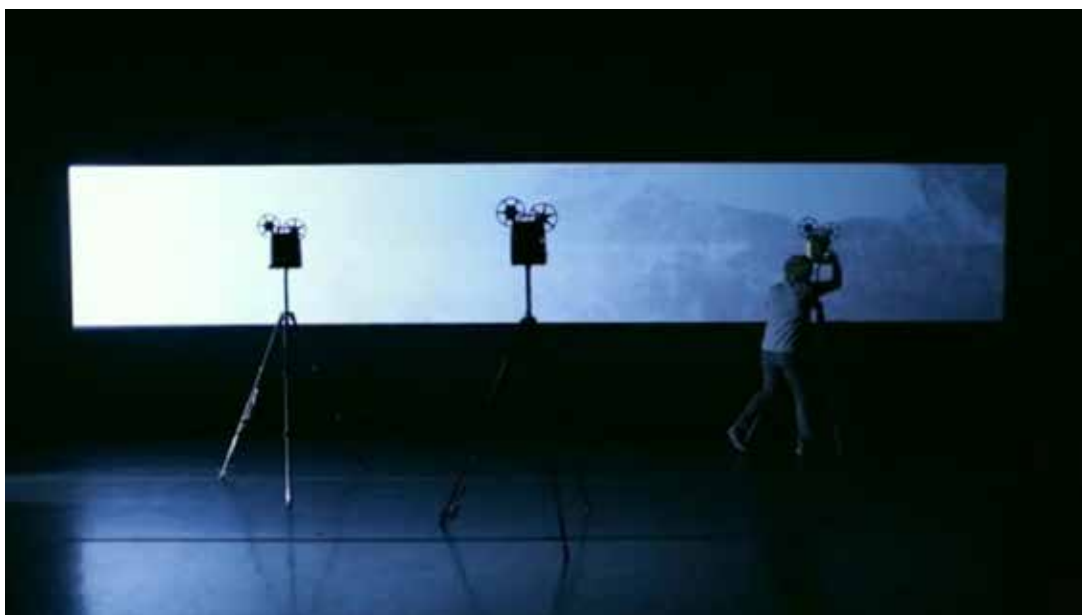


Imagem 7: *Projectors*, Martin Messier, 2014.
Projetores de filmes de 8mm, micro-controladores, microfones e projetores digitais.
Disponível em <<https://vimeo.com/89789060>>. Acesso em: 30 maio 2017.

Sabemos que a construção física e conceitual das obras aqui apresentadas, e de muitas outras, não seria possível sem o diálogo constante entre diversas áreas do conhecimento; assim, os processos científicos e abstratos, da mesma forma que os processos tecnológicos e plásticos, contribuem na evolução de todas as artes e se revelam hoje como elementos simbióticos que respondem à necessidade de experimentação constante que um artista possui.

A nova montagem audiovisual se apresenta como um complexo processo de investigação/criação, cuja resposta operativa encontra-se na interdisciplinaridade e cuja articulação final se origina graças à plástica. Todas as explorações apresentadas no presente artigo, parecem descobrir ante os nossos olhos a imperiosa necessidade de redefinir, através de uma intervenção teórica e poética, os elementos e, sobre todo, as dinâmicas psicofisiológicas, artísticas e tecnológicas que originam as imagens audiovisuais contemporâneas e o dispositivo que as contem.

REFERÊNCIAS

- CÁRDENAS, Juan D. El cine, el ojo y el espíritu. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Faculdade de Artes da Pontificia Universidade Javeriana. Bogotá D.C., v. 5, n. 2, p. 93-103, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Tradução Maria Silvia Delpy; Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva; Arlindo Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENTEIN, Sérgio. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.
- GIL, Vrolijk Carmen. *Estructuras no lineales en la narrativa: literatura, cine y medios electrónicos*. Bogotá, Março de 2002. 132 p. Dissertação de mestrado em Literatura. Pontificia Universidade Javeriana, Bogotá, 2002. Disponível em <<http://nolineal.org/dibujo/Articulos/NuevasNarrativas.pdf>>. Acesso em 30 de maio de 2017.
- GREGORYBARSAMIAN.COM. Disponível em <www.gregorybarsamian.com>. Acesso em 30 de maio de 2017.
- LÉVY, Pierre. *Que es lo virtual?*. Tradução Diego Levis. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- MAKELA, Mia. *Live Cinema language and elements*. Helsinki, abril, 2006. 70 p. Dissertação de mestrado em Novos Meios, Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006.
- MMESSIER.COM. Disponível em <<http://www.mmessier.com>>. Acesso em 30 de maio de 2017.
- PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Tradução António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- WWW.ROBERTOFREITAS.NET. Disponível em <www.robertofreitas.com>. Acesso em 30 de maio de 2017.

- VERTOV, Dziga. Textos. In: MICHELSON, Annette (Comp.). *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*. Tradução Kevin O'Brien. Londres: University of California Press, Ltd., 1984.
- VIMEO.COM. Disponível em <<https://vimeo.com/martinmessier>>. Acesso em 30 de maio de 2017. *Projectors*, Duração: 2m19s. *Sewing Machine Orchestra*, Duração: 2m05s.
- VIMEO.COM. Disponível em <<https://vimeo.com/user2204451>>. Acesso em 30 de maio de 2017. *Sobre queda ou desejo de flutuação*, Duração: 1m25s.

Julieth Galvis Guzmán

Formada em Artes Plásticas pela Universidade Nacional da Colômbia (2010) e Mestra em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP, 2015). O presente artigo é resultado da sua pesquisa de mestrado intitulada *Kinetoscopes, aparelhos e imagens audiovisuais* e do projeto de investigação/criação *L'appareil sensible* desenvolvido na Universidade Paris VIII (2014-2015), ambas as pesquisas receberam apoio exclusivo da FAPESP.

MATERIALIDADES NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Marcos Nogueira Gomes

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNESP –
marcosncv@hotmail.com

RESUMO

A proposta deste artigo é refletir sobre a intersecção entre texto e cena na dramaturgia contemporânea, analisando a presença de elementos textuais incorporados de uma gramática cênica. A apreciação parte do debate sobre a mudança de status do texto ao longo do século XX, considerando o duplo movimento de emancipação do texto e da cena em relação à tutela do gênero dramático, o que configura novas possibilidades de escrita e encenação mais permissíveis entre si. Em seguida, tomando como base a noção de materialidade, como abordada por teóricos como Jean-Pierre Sarrazac e Sílvia Fernandes, pretende-se apontar outras possibilidades de diálogo entre o espectador e o fenômeno teatral na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia contemporânea. Materialidade. Literalidade. Espectador emancipado.

ABSTRACT

The purpose of this article is reflected on an intersection between text and scene in contemporary dramaturgy, analyzing the presence of incorporated textual elements of a scenic grammar. The analysis starts from the debate about the change in the state of the text throughout the twentieth century, considering the double movement of emancipation of the text and the scene in relation to the tutelage of the dramatic genre, which sets up new possibilities of writing and staging more permissible among themselves. Then, based on the notion of materiality, as approached by theorists such as Jean-Pierre Sarrazac and Sílvia Fernandes, is intended to point out other possibilities of dialogue between the spectator and the theatrical phenomenon in contemporary times.

KEYWORDS

Contemporary playwriting. Materiality. Literality. Emancipated spectator.

A mudança de status do texto teatral, ao longo do século XX, estabelece novas relações entre dramaturgos, diretores e atores. À medida que o texto se desloca para fora do epicentro da criação, e a cena se emancipa da tutela do gênero

dramático, cria-se uma zona de atrito – como aponta Patrice Pavis –, em que se torna quase “impossível separar escritura de encenação”.

Onde é que se dá, então, a encenação? A escritura absorveu-a em grande parte, como se o autor, desde uma instância superior, já tivesse regulado inúmeros problemas cênicos: ambiguidades não elimináveis, personagens não figuráveis, mudanças constantes de chaves de jogo, convenções e níveis de realidade. O encenador não é mais dono da atuação, ou pelo menos não é o único dono: é apenas um sócio do autor e do ator, um “homem sem importância”. Quase que se tornou impossível separar a escritura da encenação, mesmo que a antiga divisão do trabalho continue a distinguir funções de autor, ator, encenador (e espectador). (PAVIS, 2010, p. 131-2)

A pluralidade de procedimentos cênicos incorporados pela dramaturgia pode ser encontrada hoje na produção paulistana expressa por diversas tentativas de alargar e, por vezes, subverter as fronteiras do drama; são, em muitos casos, recursos articulados pelo autor no corpo do texto, que revelam a estrutura da cena, e que valorizam, de maneira geral, a metalinguagem, a performatividade e o hibridismo formal. Mas são também vestígios da presença do dramaturgo na sala de ensaio, escrevendo ao longo do processo em compasso com a cena, acumulando também, muitas vezes, a função de diretor e/ou ator. Essencialmente, esses sinais textuais refletem as iniciativas dos dramaturgos de encontrar uma forma de imprimir no papel o seu tempo, testando alternativas, incorporando elementos à medida que o drama, enquanto gênero literário, passa a não dar mais conta de abarcar sozinho o sujeito moderno e contemporâneo. Segundo Jean-Pierre Sarrazac, no primeiro capítulo de *O futuro do drama*, “escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas.” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

Sarrazac observa também que a escrita contemporânea tem como característica a costura de diferentes discursos, gêneros e estilos. Um tipo de linguagem polifônica, dada pela edição de fragmentos e estilos permissíveis à cena,

e pelo emprego de diferentes formatos de notação. Para Sarrazac, trata-se de uma noção de rapsódia: “um gesto de criação poética” perpetrado pelo “autor-rapsodo”,¹ no sentido de costurar, quase que literalmente, o texto.

Pensar a dramaturgia contemporânea, neste contexto, é entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral. É entender também que esta prática não está apartada da teoria e da reflexão, como polos estanques, mas imbricados em um processo de criação mútuo. Para analisar a dramaturgia contemporânea, portanto, é imprescindível levar em conta as transformações cênicas que o teatro vem sofrendo ao longo do tempo, especialmente a partir do final do século XIX, com a crise do drama, apontada por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*; mas também abordada por outro viés em *Drama em cena*, de Raymond Williams . Obras fundamentais que hoje se desdobraram em diversas produções teóricas, não só dedicadas à relação entre forma e conteúdo – com o fez Szondi –, ou entre texto e cena – como na abordagem de Williams –, mas que passam a incluir elementos da *performance art* em suas conceituações.

Sílvia Fernandes nos lembra, no entanto, que este movimento não é novo, uma vez que a dramaturgia sempre esteve em relação com a cena, seja por oposição ou por correspondência. A forma dramática, ela diz, “além de expressar um sentimento de época, sempre revelou uma prática cênica, um tipo de desempenho e uma determinada imagem da representação” (FERNANDES, 2010, p. 158), e que, portanto, o dramaturgo sempre considerou os elementos da cena, como o espaço, o

¹ “(...) autor-rapsodo, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ –, ‘costura ou ajusta cânticos’. Através da figura emblemática do rapsodom que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódica aparece, portanto, ligada de saída ao domínio do épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo em que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas – que por sua vez se inscreve num *devoir rapsódico*.” (SARRAZAC, 2012, p. 152. Grifo do autor)

estilo e o modelo de fábula em sua escritura. A diferença, segundo a autora, estaria no fato de que, nas dramaturgias contemporâneas, é possível identificar o esvaziamento da ação dramática como elo determinante entre o texto e a cena. Uma resposta, talvez, à “escritura autoral dos encenadores”, seja, portanto, o florescimento de uma dramaturgia “não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma” (Idem, *ibidem*).

Esta dupla autonomia, do texto em relação ao drama, e da cena em relação ao texto, contribuiu para que a dramaturgia se aproximasse da poesia, do depoimento e do relato, apropriando-se de outros gêneros literários e, assim, tornando-se cada vez mais híbrida; ao mesmo tempo, fez surgir uma série de encenações de textos não escritos para o palco, como romances, poemas, documentos oficiais, jornalísticos e biográficos, entre tantas outras possibilidades de articulação da palavra no palco. Tanto da perspectiva do texto como da cena, a relação entre estes componentes teatrais passou a ser determinada pela fricção, pela resistência ou pela justaposição. Para Sílvia Fernandes, um dos exemplos mais radicais deste fenômeno são as encenações feitas por Bob Wilson das peças de Heiner Müller:

A verdade é que as montagens de Müller por Wilson tinham pouca semelhança com o que se entende por encenar um texto dramático. O artista americano gravava a íntegra das peças do dramaturgo e as exibia ao público como trilha sonora da escritura cênica. Na realidade, o que se via no palco era a justaposição do texto do dramaturgo no espaço sonoro e do texto do encenador no espaço cênico, literatura e teatralidade justapostas para criar um sentido aberto, que cabia ao espectador completar. (FERNANDES, 2010, p. 158)

Neste exemplo extremo de rearticulação entre texto em cena, no contexto da dupla autonomia, é possível ainda identificar as camadas que compõem o espetáculo, sem que um elemento determine o outro em apenas uma direção. No cerne desta questão, está a dissolução de um modelo dramático em que o sentido unívoco emana da representação, para que seja inserido, nesta equação, o olhar

ativo do espectador – que, em última instância, é quem determina, entre vários caminhos possíveis, os sentidos do fenômeno teatral. Este é um dos pilares que estruturam o teatro pós-dramático segundo a proposição de Hans-Thies Lehmann.

Luiz Fernando Ramos considera, entretanto, que o conceito de pós-dramático não pode ser compreendido como um “estágio necessário e inédito na evolução da forma dramática” (GUINSBURG; FERNANDES, 2009, p. 68). Artistas como Edward Gordon Craig (1872-1966) e Adolphe Appia (1862-1928) anteciparam a constituição de uma cena completamente autônoma do modelo dramático, “fundada estritamente em sua própria materialidade, e numa sintaxe composta a partir da arquitetura cênica e de sua movimentação.” (Idem, *ibidem*). Muito antes, porém, uma *poética da cena*, da qual se subentende a tensão entre o dramático e espetacular, já estaria contida na reflexão estética de Richard Wagner, no século XIX, mas também presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol: “Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre teatro, desde suas formas mais primitivas às mais acabadas, e mesmo na *Poética* de Aristóteles ela já está apontada.” (Idem, p. 64). Ramos cita como um dos exemplos o texto *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche, em que já está apontado o aspecto cênico da tragédia de Ésquilo, que indicava indiretamente nos seus versos os movimentos dos atores. Neste sentido, a divisão entre *mythos* e *oposis*, na poética de Aristóteles, não teria outro fim senão possibilitar a análise do fenômeno total da tragédia, e não necessariamente instituir duas unidades distintas, da qual o texto prevaleceria sobre a cena; pelo contrário, tanto um quanto outro estariam plenamente integrados.

Se a tensão entre o dramático e o espetacular, ou entre o teatral e o antiteatral, gerou tanto manifestações radicalmente antidramáticas e antimiméticas como reações opostas, seria mais adequado, antes de perceber a contemporaneidade como superação do paradigma dramático, reconhecer como essa tensão adquiriu, hoje, características próprias, por certo históricas, mas que não chegam a configurar o coroamento de uma progressão necessária. (Idem, p. 67)

Jean-Pierre Sarrazac, no caminho aberto por Bernard Dort², considera que a tensão da forma dramática – tanto no que se refere à relação entre texto e cena, como no que se refere à relação entre forma e conteúdo no interior do drama –, a partir do final do século XIX, não caminha para uma superação dialética, como previa Peter Szondi, pela irrupção do elemento épico; nem para o florescimento de uma forma pós-dramática que, de algum modo, conteria o drama em sua formulação – mas amplamente reconfigurado pela cena. Em sua abordagem, pelo contrário, é a própria ideia de superação que é questionada, para que em seu lugar seja introduzida a noção de devir, no sentido de atribuir ao drama um movimento inerente e permanente de reinvenção – de crise. Desvios, hibridizações, apropriações seriam uma condicionante dos escritos para teatro, que sempre conviveram – de maneira mais harmônica ou mais conflituosa – com a dupla determinação do texto teatral – ao mesmo tempo literatura e teatro; ao mesmo tempo texto e cena.

Sílvia Fernandes irá trazer para o centro da questão a ação dramática, que pela sua transformação – e em alguns casos, pela sua ausência – engendrou profundas mudanças na relação entre texto e cena a partir do início do século passado. A autora resgata em sua argumentação a cisão entre fala e ação apontada por Raymond Williams ao analisar a peça *A gaivota*, de Tchekhov, em que os diálogos já não correspondem à ação, em uma clara separação entre fala e performance. Neste contexto, o texto cria um hiato, forçando a encenação a agir sobre ele, perdendo, conseqüentemente, sua correspondência direta com a cena.

Ao preencher esse hiato, a encenação permitiu à dramaturgia completar o percurso de autonomia e de expurgo da ação dramática a que me referi anteriormente. E, por outro lado, também estimulou o movimento paralelo de incorporação da nova materialidade cênica. Nesse caso, a contaminação do drama pela cena contemporânea aconteceu especialmente pelo uso de procedimentos literários que já não pretendiam construir uma ação dramática para ser atualizada pelo palco. Agora os dramaturgos procuravam incorporar a própria teatralidade ao texto, na tentativa de

² DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

apropriar-se de tudo aquilo que na representação é especificamente cênico.
(FERNANDES, 2010, p. 162-3)

O surgimento da noção de material no teatro moderno, segundo Sarrazac, “decorre num primeiro momento da crise da mimese, bem como da reavaliação das dramaturgias tradicionais, do tipo aristotélico e neoaristotélico.” (SARRAZAC, 2012, p. 103). Esta noção aparece também em boa parte das teorias sobre teatro contemporâneo, e pode ser considerada peça-chave na formulação de um teatro pós-moderno: ou pós-dramático, se tomarmos como exemplo a abordagem de Hans-Thies Lehmann; ou ainda performativo, na definição de Josette Féral. Em ambos os casos, o material designa mais do que objetos cênicos concretos, e pode se referir ao próprio texto, ou os textos que entram na composição de um espetáculo. Em princípio, a materialidade, que se restringia ao significante dos elementos cênicos da representação – corpo dos atores, luz, som e locução – volta-se, na contemporaneidade, para a própria materialidade da linguagem.

A exemplo do que acontece com números, termos ou conceitos empregados no campo das escritas dramáticas contemporâneas, assistimos então atualmente a uma radicalização da noção de material. Não apenas o material emancipa-se doravante da significação a que ele supostamente servia e dos limites nos quais estava inscrito, para adquirir um status mais fundamental, como, tornando-se textual, constitui-se um elemento de opacidade. À transparência do material-objeto que “conta” que se enuncia como signo, podemos opor a opacidade do material-texto, que resiste às tentativas de lhe conferir um sentido, de interpretá-lo. Essa evolução pode ser relacionada com toda uma corrente filosófica. Com Derrida, por exemplo, que se opõe ao ideal de transparência da comunicação, sublinhando a resistência e a opacidade da fala, ou então em Foucault, que defende a entrada do caso, do descontínuo, da materialidade do pensamento. (SARRAZAC, 2012, p. 105)

No conceito de teatro pós-dramático a materialidade da cena e do texto converte-se em questionamento da representação, manifesta pela quebra da ilusão e pela desconstrução do drama. Fundamental, neste processo, é entender que entre a cena e o texto não há mais nenhuma hierarquia – fenômeno denominado por

Lehmann como parataxe³ –, de modo que o “texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente desta configuração.” (LEHMANN, 2008, p. 19). O texto, em seu novo status, ganha autonomia em relação ao universo hermético do drama, não prescindindo mais de um “cosmos fictício, de um universo diegético” para existir, podendo, assim, voltar-se à palavra e à linguagem. E ainda, promover a irrupção de uma camada de realidade não restrita a apartes e apóstrofes emoldurados pelo *cosmos fictício*, mas como camada constituinte da própria estrutura dramatúrgica (LEHMANN, 2008, p. 163). É nesse sentido que, segundo Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, “a ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’ para “torna-se uma ordenação de signos.”. (RANCIÈRE, 2009, p. 55).

No conceito de teatro performativo, Féral irá colocar a performance no centro da questão, partindo das operações descritas por Richard Schechner⁴, em que a ordem da presença se impõe sobre a ordem da representação: “1) Ser/estar, ou seja, se comportar; 2) Fazer. É a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; 3) Mostrar o que se faz (ligado à natureza dos comportamentos humanos). Esse consiste em apresentar-se como espetáculo, a mostrar (ou se mostrar)” (FÉRAL, 2015, p. 118). Neste sentido, o “ato performativo” confere materialidade aos elementos cênicos, e, mais ainda, à linguagem que se revela enquanto jogo – e não mais como estrutura narrativa ficcional, voltada para a ilusão e para a representação do real. Em seu lugar, encontra-se a presença, o aqui e o agora, e a materialidade dos elementos que compõem este instante. Segundo Erika Fischer-Lichte, em *Estética do performativo*, a performance provoca, essencialmente, uma oscilação entre sujeito e objeto – entre palco e plateia, entre significado e significante –, que aparece também na relação entre materialidade e representação. Fundamentalmente, a performance desestabiliza polos dicotômicos

³ LEHMANN, 2007, p. 143.

⁴ SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2002. E *Performance Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2003.

sem necessariamente superá-los. Há, portanto, no centro da operação performática, “um constante intercâmbio em busca de estabilização, em que se destaca o momento de instabilidade e mudança, o limiar – em que uma ordem de percepção é alterada, mas outra ordem ainda não está estabelecida.” (MOREIRA, 2010, p. 106).

Para o espectador/leitor, essas dramaturgias promovem o apagamento dos limites entre palco e plateia, na medida em que não se separam mais os acontecimentos do enredo das situações materiais que elas evocam. Neste sentido, “o significado permanece por princípio suspenso”,⁵ em oposição ao ordenamento empreendido pelo texto dramático – do qual o espectador encontra-se, agora, também emancipado.

Se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na plateia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir aquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático. (...) Toda vez que se dá esse apagamento dos limites, infiltra-se no teatro pós-dramático a qualidade de *situação* no sentido enfático do termo, mesmo nos casos em que ela pareça pertencer de modo geral ao teatro clássico, com sua nítida distinção de palco e plateia. (LEHMANN, 2007, p. 169. Grifo do autor.)

Trata-se de uma forma diferente de percepção do sentido que, como aponta Lehmann, não se dá imediatamente por meio do encadeamento dramático, e sim por meio de um conjunto de “impressões sensíveis”, que exige do receptor uma “atenção flutuante por igual”:

A consequência de tudo isso é uma mudança de atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante

⁵ LEHMANN, 2007, p. 145.

por igual”. Freud elegeu esse conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de *não compreender imediatamente*. Ao contrário, a percepção tem de permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim, o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento de impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (LEHMANN, 2007, p. 145. Grifo do autor.)

REFERÊNCIAS

- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma dramaturgia cúmplice*. São Paulo, 2010. 211f. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas. ECA, USP, São Paulo, 2010.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. (Org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Marcos Nogueira Gomes

Bacharel em Ciências Sociais pela PUC-SP e Mestrando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP. Publicou o livro *Luz Fria* (Patuá: 2014). É autor, entre outras peças encenadas, de *Motel Rashômon*, *Recursos Humanos* e *Origem Destino* - adaptada para o formato HQ: *Cidade das águas* (Pólen: 2015). Participou do projeto *Capitanias Dramatúrgicas* na Universidade de Coimbra e integrou a Companhia dos Dramaturgos.

CORPO-CÂMERA¹

Carolina Peres
UNESP, Instituto de Artes – cp.carolina@gmail.com

RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão a partir da relação entre a câmera fotográfica e a construção de metáforas. Tendo como referência a abordagem sobre a metáfora dos autores George Lakoff e Mark Johnson, apresenta algumas imagens metafóricas da câmera presentes em trabalhos de teóricos como Susan Sontag, Roland Barthes e Vilém Flusser e de artistas como Bill Viola, Arthur Omar e Win Wenders. Dessa análise surgem apontamentos que se relacionam diretamente com a experiência contida em um processo criativo, indissociável do trabalho artístico como um todo. Diante de tais experiências se dá uma articulação com um trabalho pessoal em fotografia e a ideia da câmera como metáfora de um corpo, bem como a conseqüente reverberação desse pensamento no resultado final da imagem.

PALAVRAS-CHAVE

Câmera. Metáfora. Corpo. Processo criativo.

ABSTRACT

The present article proposes a reflection from the relation between the photographic camera and the construction of metaphors. Taking the approach of the metaphor of the authors George Lakoff and Mark Johnson, it presents some metaphorical images of the camera present in works by theorists such as Susan Sontag, Roland Barthes and Vilém Flusser, and artists such as Bill Viola, Arthur Omar and Win Wenders. From this analysis come notes that relate directly to the experience contained in a creative process, indissociable from the work of art as a whole. In the face of such experiences there is an articulation with a personal work in photography and the idea of the camera as a metaphor of a body, as well as the consequent reverberation of that thought in the final result of the image.

KEYWORDS

Camera. Metaphor. Body. Creative process.

Podemos pensar a câmera fotográfica metaforicamente. Essa metáfora reside não somente na analogia que ela pode representar, mas nos modos com os quais nos relacionamos com a câmera e com o mundo, partindo do princípio que a “metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não apenas na linguagem mas em

¹ Este artigo foi desenvolvido a partir de excertos de pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe e coorientação do Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Parte do material apresentado neste artigo é resultado desta pesquisa, realizada durante os anos de 2013 a 2015.

pensamento e ação” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, tradução nossa). A câmera como metáfora, pensando a metáfora para além de um recurso de linguagem, nos faz ampliar o campo da percepção dentro de uma relação humano/câmera, pois “a essência da metáfora é entender e experimentar um tipo de coisa nos termos de outra.” (Ibid., tradução nossa). Desta forma, conexões são construídas para facilitar a compreensão de um assunto ou mesmo de um conceito, possibilitando um olhar sobre o dispositivo fotográfico não restrito apenas aos seus recursos técnicos, mas sim a partir de uma imagem simbólica capaz de ampliar a sua existência num processo criativo. Conforme nos aponta George Lakoff e Mark Johnson (2003), a metáfora está amplamente presente nos modos de operação do pensamento humano. Acompanhando a linha de raciocínio dos autores, vemos que tal pensamento dirige uma ação e diz muito sobre a maneira como interagimos com o mundo em que vivemos. No contexto aqui apresentado, podemos potencializar a presença da câmera de um modo metafórico, como um componente que ajuda na construção de um fazer fotográfico ao mesmo tempo em que fortalece e conduz uma ideia ao longo de um processo criativo. Nesse sentido, podemos criar uma imagem de um pensamento, que não se trata de uma fotografia propriamente dita, mas se constitui em um elemento complementar dentro um processo de criação de um trabalho fotográfico. Importante frisar que são imagens de natureza diferente, e que uma imagem metafórica, e, portanto, mental, pode induzir à criação de outra, ou seja, uma imagem fixada em um papel, visível em uma tela de computador ou em qualquer outro tipo de suporte.

Susan Sontag nos apresenta a câmera como uma “arma predatória” (SONTAG, 2004, p.24), tendo no disparo uma associação com a ação de apertar o gatilho. Essa conhecida metáfora apresentada pela autora traz um viés de leitura da câmera como um objeto de violação da intimidade alheia ou mesmo de domínio de uma situação que, na prática, não podemos controlar. Esse tipo de relação entre a câmera e a arma permite uma forma de analisar a ação fotográfica pelo dispositivo. No caso de Sontag, diz muito sobre a passagem inevitável do tempo e as sucessíveis mortes diárias de situações que só podem ser retidas em uma fotografia, por exemplo, por meio de um dispositivo. Porém, trata-se de uma

metáfora possível entre tantas outras, que facilita a compreensão de um contexto. Obviamente a câmera não oferece o risco de matar uma pessoa, mas simbolicamente ela pode assumir um papel predatório, invasivo, possessivo. Ao mesmo tempo, como sugere Roland Barthes (1984), a simbologia da morte acontece na medida em que a imagem de uma pessoa numa fotografia significa algo que não existe mais, portanto, aquele momento passado está morto: “*A Vida / a Morte: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.*” (BARTHES, 1984, p. 138, grifo do autor). A fotografia aqui revela a passagem do tempo, e, no momento em que o fotógrafo aperta com um toque o disparador da câmera, ele estabelece o ponto que marca esse paradigma. Vilém Flusser, por sua vez, denomina a câmera como um “aparelho”, termo que, segundo ele, indica “estar à espreita para saltar à espera de algo” (FLUSSER, 2011, p. 37), numa clara relação ao gesto de fotografar e a ação mobilizada pelo aparelho fotográfico que se assemelha a uma caça. Porém, a caça relaciona-se à busca de pontos de vistas, ainda que esgotáveis sob o modelo flusseriano. Em tom provocativo, Flusser sempre coloca em questão a autonomia do fotógrafo em relação ao aparelho, ou seja, quem prevalece ao final? Tais questionamentos se entrelaçam em metáforas que ele utiliza para falar do aparelho:

aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar. (FLUSSER, 2011, p.48, grifo do autor).

Bill Viola (2013) nos oferece um outro olhar, inserido em seu processo como artista, ao construir uma metáfora da câmera a partir da experiência da morte da mãe, a qual, posteriormente, estaria presente em algumas de suas obras como “*The Passing*”, de 1991, e “*Nanthes Triptych*”, de 1992. De uma certa forma guarda uma certa proximidade com Barthes, que escreve tendo como referência uma foto da mãe e todo o afeto envolvido nessa reflexão (BARTHES, 1984).

O trabalho de Bill Viola é permeado por questões existenciais, e a câmera torna-se um meio de auto-conhecimento, como ele mesmo descreve (BILL VIOLA,

2013). Para ele, as câmeras são “guardiãs das almas”, e, ainda que a câmera a qual ele se refira seja a câmera de vídeo, é possível fazer um paralelo com a câmera fotográfica, pois ambas configuram-se como um objeto técnico, capazes de armazenar pensamentos e impressões pessoais em forma de imagens. Utilizando um olhar processual sobre o trabalho de Bill Viola, verificamos o quanto uma obra carrega as experiências diversas da vida, as quais passam naturalmente pelo dispositivo, ou, ainda, são acessadas por meio dele. Ao se referir à morte da mãe, ele conclui sobre esta experiência como algo essencial e profundo, que proporcionou um grande aprendizado sobre a natureza das câmeras.

Estas câmeras que temos agora, que estão gravando esta entrevista, são guardiãs de almas, capturam almas, retêm almas e você acionará para ver novamente, se quiser. Se você cuidar tecnicamente, você verá novamente cinco, dez, vinte, cinquenta, cem anos depois. (...) Isto foi algo essencial para entender sobre esta mídia: ela carrega vida, e não é a realidade, não é a pessoa em si, mas ela guarda o suficiente para entender que, como numa fotografia, nós temos algum sentimento e os sentimentos não morrem, eles não vão embora, eles estão aqui e agora. Este foi provavelmente o melhor presente que eu já tive de algo como aquilo. (BILL VIOLA, 2013, 22:33, tradução nossa).

Ou seja, dessa percepção a partir da morte de um ente querido, Viola apresenta uma relação com a câmera muito similar à ideia de Sontag sobre fotografias, as quais “suprem nossa relação portátil com o passado” (SONTAG, 2004, p.26). Nesse sentido, a câmera se torna uma “guardiã de almas”, sendo capaz de vivificar lembranças e memórias, ou mesmo evocar sentimentos. No caso de Viola, um material desta natureza se torna a base para a criação de uma obra artística, e o artista busca vias de acesso criativo pela própria experiência pessoal.

Olhando para o meu próprio processo criativo e buscando relações a partir das reflexões aqui apresentadas, encontro ressonância no trabalho do artista Bill Viola em alguns aspectos referentes ao dispositivo, em algumas das imagens de seus trabalhos e na sua própria experiência como artista. Viola utiliza em muitos de seus vídeos a água, conferindo um efeito onírico às imagens. Talvez por esta característica, e também pelo fato de algumas de suas obras deixarem em mim a impressão de conter corpos em suspensão, alguns fragmentos de seus vídeos me

remeteram a algumas de minhas imagens, presentes na série fotográfica “Fonte”, de 2015, trabalho realizado como parte de minha pesquisa de mestrado em Artes.



Fig. 1: Bill Viola
Fragmento do vídeo “The Messenger”, 1996.
Instalação de vídeo e som, 762 x 914.4 x 975.4 cm

Na obra “The Messenger” (1996) (Fig. 1), de Bill Viola, há a figura de um homem submerso que transmite a mim a mesma sensação que tenho ao olhar uma das imagens de meu trabalho, feita a partir de uma situação na rua onde uma menina brincava em uma fonte no meio de uma praça (Fig. 2). A maneira como ela aparece na fotografia assemelha-se a um estado de submersão e seus contornos não são definidos, eles se diluem no contato com a água. Alguns pontos da imagem são mais escuros, e, assim como na imagem de Viola, provocam uma penumbra como se fosse um espaço desconhecido e profundo. No trabalho de Viola, a imagem diz implicitamente sobre o ciclo de vida e morte² a partir de fenômenos místicos e espirituais. Na minha imagem, busco uma transfiguração de um corpo que não

² The Messenger, 1996, apresentação do trabalho disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/4390>>. Acesso em 23 mai. 2017.

guarda semelhanças com a cena vista a olho nu, ou seja, a figura de uma criança brincando em uma fonte se transpõe para um universo de outra natureza, existente somente na imagem fotográfica.



Fig. 2: Carolina Peres
fotografia nº 53 da série “Fonte”, 2015
Fotografia digital
Arquivo pessoal

Bill Viola relata uma experiência de afogamento que viveu na infância, a qual influenciou diretamente o seu trabalho. Ainda que tenha sido salvo, aprofundar-se nas águas de um rio o fez entrar em contato com um mundo desconhecido, e, ao mesmo tempo, fascinante, descrito por ele como “um tipo de paraíso”. (BILL VIOLA, 2013, 02:14, tradução nossa). Ele reconhece que este acontecimento teve profunda

influência no seu trabalho, inclusive no fato de ele utilizar diversas vezes a água em suas criações.

Ao entrar em contato com a experiência relatada por ele sobre o afogamento e como posteriormente ele enxergou este momento na sua vida, comecei a fazer um relação entre a minha própria experiência e a conseqüente influência nas minhas escolhas poéticas. Paralelamente ao trabalho com fotografia, pude vivenciar processos artísticos em dança, mais especificamente, a dança contemporânea, durante um período de dez anos. Esse trânsito entre a fotografia e a dança, e entre a dança e a fotografia, ampliou a minha percepção de observar uma cena. Um contraponto interessante é que a vivência em fotografia evidencia uma posição de observação, ao passo que na dança a vivência se dá na cena dançando e, portanto, em uma posição de ser observada. De certa forma, esta experiência me fez olhar para a câmera fotográfica como um corpo, ainda que em forma de máquina, mas um corpo que trabalha em conjunto comigo e que, sem ele, não produziria tais fotografias. Além disso, passei também a buscar na série “Fonte” imagens que remetesse a corpos em movimento, como em uma dança, em um cenário que tive a intenção de tornar abstrato e desconectado da cena real ocorrida numa praça. A abstração se deu com a finalidade de criar uma outra realidade, condizente com minha experiência, memórias, e meu universo interno de imagens. De uma certa forma, refere-se diretamente às referências que conduzem o meu processo criativo. Aqui os nexos são feitos a partir da experiência, sem obedecer uma sequência linear, e me conduzem a uma possível leitura da cena que observo enquanto fotógrafo. Fazem parte das “interações, retroações, inter-retroações, que constituem um tecido complexo” (SALLES, 2006, p.27) e permeiam um processo criativo como um todo. No caso específico das imagens da série “Fonte”, esta relação partiu de uma proposta de pesquisa sobre o dispositivo fotográfico dentro de processo criativo, e minha busca aconteceu nesse sentido, principalmente em relação à ideia da câmera como metáfora de um corpo.

Uma outra imagem que remete a uma metáfora da câmera aparece no trabalho do fotógrafo Arthur Omar. Em “Antropologia da face gloriosa” (OMAR, 1997), Omar assume a ideia da câmera como uma máscara. A relação se dá

diretamente com o tema tratado: o carnaval. Exibindo figuras em êxtase, vemos rostos numa espécie de transe. Para fazer tais fotografias, Omar se coloca em cena identificando “uma maneira corporal de estar presente numa situação como fotógrafo” (OMAR, 1999, p.12). Ele se vê fantasiado para o carnaval, não com um disfarce, mas transfigurado como um outro, como ele próprio diz.

Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do Carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. Até hoje, eu tenho fascinação por essas máscaras. Possuo uma coleção, é uma das minhas favoritas. A câmera fotográfica talvez seja como uma máscara negra. Vai colada ao rosto. É um dos poucos instrumentos artísticos que toca o rosto, ou que, digamos, sensibiliza o rosto, assim como o pincel sensibiliza a mão, e a bola sensibilizaria os pés. (OMAR, 1999, p. 13).

A ideia da câmera sensibilizar o rosto desfaz a noção dela ser um simples aparato para ocupar uma relação mais orgânica com o corpo do fotógrafo, o qual sensorializa o ato de fotografar. O fotógrafo, antes mesmo de se relacionar com o assunto se relaciona com a câmera, sendo intermediado por ela. Em um processo criativo, a câmera assume também uma relação orgânica com quem a manipula, adaptando-se ao corpo para alcançar o outro, ainda que não o toque. A câmera é capaz, assim, de ampliar o olhar. Como fotógrafo, Omar se coloca também como uma pessoa fantasiada para o carnaval, e o êxtase que se faz evidente nos rostos de “Antropologia da Face Gloriosa” (OMAR, 1997) (Fig. 3), nos faz pensar num possível êxtase dele próprio em seu ato fotográfico.



Fig. 3: Arthur Omar
“Leite Zulu para Harmonia Química Nacional”, 1997
Fotografia
(OMAR, 1997)

Em seu trabalho mais recente, “Antes de ver”, Omar (2014) continua a explorar a câmera metaforicamente, mas desta vez como um instrumento capaz de ampliar a percepção.

Nesta série de fotografias, eu procurei ver como os demônios, espelhos e máscaras celestiais são gerados, e como as figuras míticas podem ser formadas e formuladas figuralmente sem que exista um Outro fisicamente posicionado do outro lado. Alguns autores vão confirmar isso, através do uso de substâncias psicoativas a fim de potencializar a percepção energizada. Eu confirmo isso através de usar a câmera como instrumento, ou maquinaria, psicoativa sem qualquer substância. Isto é, sem qualquer uso substancial da sua atividade representativa ou de representação. E vou do trágico ao cômico. (OMAR, 2014, p.110).

Nesse sentido, há uma referência direta a Aldous Huxley³ e William Blake⁴, porém, transposta para câmera fotográfica. O que amplia sua percepção é a presença do dispositivo, capaz de materializar uma espécie de “alucinação” que antecede o ato fotográfico. Diferentemente das imagens de “Antropologia da face gloriosa” (OMAR, 1997), em que evidenciava faces em êxtase, aqui sua pesquisa pode até evidenciar o contorno de um rosto, mas sem necessariamente usar um corpo humano como referência. Em “Antes de ver”, ele busca construir faces, mas, neste caso, usa, entre outros elementos, a água como projeção do que ele imagina como um rosto (Fig. 4). São imagens simbólicas que nascem de um processo de percepção, que tem a câmera como uma grande aliada.



Fig. 4: Arthur Omar
Fotografia da série “Antes de ver”, 2014
Fotografia

³ HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção*. Lisboa: Antígona, 2013. Esta obra emblemática é apontada como um marco da contracultura, onde o autor narra suas experiências com alucinógenos ao mesmo tempo que faz uma análise dos efeitos psicológicos e espirituais da droga.

⁴ William Blake (1757-1827), poeta, pintor e tipógrafo inglês. A frase, de sua autoria, “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito” inspirou o título do livro “As portas da percepção”, de Aldous Huxley.

(OMAR, 2014)

As imagens de Omar me remetem à ideia de que a água capturada em um instante fotográfico pode se apresentar como uma extensão do corpo ou mesmo o próprio corpo. Assim como em outra fotografia da série “Fonte” (Fig. 5), onde o instante congelado da água, em primeiro plano, parece dialogar com a intenção dos corpos humanos. A água figura como um corpo presente na fotografia, ao mesmo tempo que enfatiza o gesto das duas pessoas: os braços direcionados para o alto não se esticam completamente, da mesma forma que a água, que interrompe seu fluxo no meio do caminho, criando um efeito de suspensão.



Fig. 5: Carolina Peres
fotografia nº 44 da série “Fonte”, 2015
Fotografia digital
Arquivo pessoal

Nessa relação entre os corpos, ou seja, o corpo da câmera, o meu corpo e os corpos presentes nas fotografias, a metáfora corpo-câmera se intensifica, servindo como um pensamento que fortalece o discurso acerca do dispositivo fotográfico e sua importância dentro de um processo criativo. Por meio dessa ideia, é possível percorrer diversas camadas presentes em um percurso poético, as quais

passam pela experiência, pela percepção do sujeito que fotografa e pela mediação desse corpo-câmera, que oferece vias de acesso à cena observada, até a concretização de uma fotografia propriamente dita. Assim, a foto que surge desse processo possui suas características visíveis mas também é composta desses elementos abstratos que possibilitaram sua existência.

A imagem metafórica trazida por Win Wenders dialoga de alguma forma com estas questões. Ao comparar a ação de tirar fotos com a do caçador e sua espingarda, ele faz uma analogia em que “tirar fotos também ‘sai pela culatra’” (WENDERS, 2013, p. 63). Assim como o tiro dá um coice no caçador jogando-o para trás, uma imagem também é capaz de jogar o fotógrafo para trás, para o seu “contracampo” (Ibid.), ou seja, para uma história pessoal que está por trás de sua ação, e se faz presente em cada fotografia de forma latente.

A câmera, portanto, é um olho capaz de olhar para a frente e para trás ao mesmo tempo. Para a frente, ela de fato “tira uma foto”, para trás, registra uma vaga sombra, uma espécie de raio X da mente do fotógrafo, ao olhar direto através do olho dele (ou dela) para o fundo de sua alma. Sim, para a frente, a câmera vê seu objeto, para trás vê o desejo de captar esse objeto específico em primeiro lugar, mostrando assim simultaneamente AS COISAS e O DESEJO por elas. (Ibid., p. 64, grifo do autor).

Nesse sentido, a câmera deixa de ser um mero equipamento para se tornar um elemento fundamental neste processo povoado de imagens mentais e, claro, de fotografias. As metáforas da câmera surgem como recursos capazes de enriquecer e ampliar o olhar sobre a imagem na medida em que dão pistas sobre as diversas etapas de um processo. Este, por sua vez, pode ser único e pessoal, e, ainda assim, encontrar ressonância na experiência do outro.

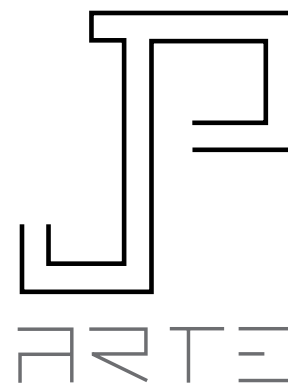
REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BILL VIOLA: *Cameras are soul keepers*. Louisiana Channel, abr. 2013. Disponível em: <<http://channel.louisiana.dk/video/bill-viola-cameras-are-keepers-souls>>. Acesso em: 23 mai. 2017.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. E-book.
- OMAR, Arthur. *Antes de ver: Fotografia, Antropologia e As Portas da Percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- _____. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- PERES, Carolina. *Fonte: corpo, água e luz*. 2015. 172 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2015.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WENDERS, Win. Tirar fotos... *Zum: Revista semestral de fotografia*, São Paulo, n. 4, p. 63-65, abr. 2013.

Carolina Peres

Artista e pesquisadora com pesquisa na área de fotografia. Doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Rosangella Leote, e Mestre em Artes pela mesma Universidade. Integrante dos grupos de pesquisa GIIP (Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia) e cAt (ciência/ARTE/tecnologia).



MESA 22
ARTE CONTEMPORÂNEA II

Lucas Gorzynski
UNESP

ESTRANHAR A PLANIFICAÇÃO DO
SENSÍVEL: PENSAR PROJETO PELAS
PAISAGENS COLONIAIS DE WILLIAM
KENTRIDGE

Cleber Gazana
FAAP e UNESP

IMAGEM DIGITAL, GLITCH ART E
PINTURA: UMA ABORDAGEM A PARTIR
DAS ESTÉTICAS DE ANDY DENZLER,
JENS HESSE E GERHARD RICHTER

João Wesley de Souza
UFES

PROJETO MOVIE – UMA EXPERIENCIA
COM O TEMPO

Fernando Amed
Belas Artes e FAAP

ARTE CONTEMPORÂNEA:
MEDIações E LINGUAGENS

Rogério Rauber
UNESP

ARTE, ORTE, ARTE?

**ESTRANHAR A PLANIFICAÇÃO DO SENSÍVEL:
PENSAR PROJETO PELAS PAISAGENS COLONIAIS DE WILLIAM KENTRIDGE**

Lucas Gorzynski
Instituto de Artes/UNESP – meirelleslg@gmail.com

RESUMO

O presente artigo argumenta que a série *Paisagens Coloniais* (1995-6), do artista contemporâneo sul-africano William Kentridge (1955-), articula elementos do pensamento de projeto de uma maneira distinta de nossas fórmulas mais usuais. O olhar que trago aos trabalhos, a partir de outros autores, assim como de palestras e outras obras do artista, vê neles um uso potente da incerteza, questionando a primazia da razão técnica e do pensamento pautado por objetivos nos nossos modos de agir no mundo, procurando retomar espaço para o devir. Com seus projetos deslocados, Kentridge nos confronta com toda uma dimensão - usualmente relegada ao descaso - de nossa capacidade de relação com o mundo, a dimensão referente ao não planejado. Trata-se de destacar na série um potencial de ativação, em nós, de outras dessas formas de participação no mundo, mais permeáveis ao devir.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Crítica de arte. William Kentridge. Crítica cultural. Teoria da arte.

ABSTRACT

The present paper argues that south-african contemporary artist William Kentridge's (1955-), *Colonial Landscapes* (1995-6) series of works articulates elements of projectual thought in a distinct manner than that of the most usual of our forms. The approach I bring to the works, coming from the writings of other authors, as from lectures and other works by the artist, sees in them a potent use of uncertainty, questioning the primacy of technical reason and of the thinking guided by objectives in our ways of acting in the world, intending to retake space for the becoming. With his displaced projects, Kentridge confronts us with a whole dimension – usually relegated to neglect – of our ability to relate with the world, the dimension referring to the unplanned. It is in great part about highlighting in the series a potential of activation, in us, of other of such forms of partaking in the world, forms more accessible to the becoming.

KEYWORDS

Contemporary art. Art criticism. William Kentridge. Cultural criticism. Art theory.

Introdução

Entre 1995 e 1996, após dirigir uma montagem teatral de *Faustus in Africa*, o artista contemporâneo sul-africano William Kentridge realizou uma série de trabalhos em técnicas variadas que retratavam paisagens sul-africanas em preto e branco, sobrepostas por marcas em vermelho, à qual deu o nome de *Colonial Landscapes* (Paisagens Coloniais). (Figura 1).



Figura 1 - William Kentridge (1955-)
Colonial Landscapes (Waterfall), 1995
Carvão e pastel sobre papel, 120 x 160cm

O que se pode dizer de mais geral sobre os trabalhos da série é isto, pois entre **materiais** - carvão, giz e tinta -, **processos** - desenho e gravura em metal - e **modos de observação e tomada de referência** - ampliação de parte de uma gravura,

observação da paisagem **de costas para** uma vista pitoresca -, o que há são cenas de dissenso, parafraseando Jacques Rancière.

A referência não é de todo vazia, no entanto. Kentridge é leitor de Rancière. Em sua palestra *In Praise of Shadows*, ministrada em 2012 na Universidade de Harvard, cita um trecho do filósofo francês sobre o uso de dispositivos retóricos em um discurso como meio de se alcançar certos efeitos sobre seu público e, mais adiante na mesma palestra - sua crítica à Parábola da Caverna, de Platão -, acompanha alguns rumos da reflexão que Rancière desenvolve no capítulo primeiro de seu livro *O Espectador Emancipado*. Assim, vejo como pertinente a seguinte citação do filósofo para iniciar a reflexão sobre a série de Kentridge:.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. (RANCIÈRE, 2012, p.49)

Cito Rancière primeiramente pois boa parte da leitura que farei da série de Kentridge desvia de seu regime mais esperado de significação, já seguido por outros pesquisadores, o de posicioná-la, apenas, frente à colonização e ao Apartheid.

O outro motivo para a citação é que, realmente, vejo no conjunto da série uma boa oportunidade para a instauração do dissenso, no que toca nossa relação com o ato de projetar e a organização do sensível que essa relação implica. Outros autores que trarei para a discussão depõem na direção de que o pensamento técnico de projeto com o qual lidamos correntemente possui carga ideológica própria, apesar de sua aparente neutralidade, tornando-se parte do que Rancière chama de nossa 'organização do sensível', a partir da qual são atribuídas nossas possibilidades e impossibilidades de relação com o mundo.

Partirei de um breve olhar sobre a série com relação à colonização da paisagem sul-africana pelos modelos europeus de representação do terreno, pois vejo uma relação pertinente, no discurso de Kentridge, entre o projeto colonial de então e a instauração do pensamento técnico de projeto como componente de nossos regimes de percepção do mundo.

Construção da Paisagem Colonial sul-africana

O posicionamento da série com relação à colonização e ao *Apartheid*, realizado por Aronowicz em seu artigo *Terra Nulla: Contesting the South African Colonial Landscape*, trata-a como um gesto de retomada e reativação da paisagem sul-africana no plano do simbólico. Aronowicz interpreta as marcas em vermelho como indicando locais onde teriam ocorrido pilhagens e massacres durante a colonização e o regime de segregação (2009, p.9).

Dessa maneira, os trabalhos da série são vistos como um esforço de atualização dos modos de percepção e ação sobre o imaginário da paisagem africana, adicionando a ele as marcas em vermelho, que seriam como pontos de relação entre a realidade da vivência da população na paisagem e sua imagem já construída.

A respeito dessa construção, Aronowicz resgata de documentação do século XIX o relato do pintor William Burchell, incrédulo inicialmente pela beleza do Jardim Botânico da Cidade do Cabo e, em seguida, chocado pela condição **desolada, selvagem e singular** do terreno (Ibid. p. 4). Tal caracterização do terreno do continente africano como ex/ótico (fora de óptica) depende da determinação normativa de uma referência (do modelo do que seja o 'ótico'): o que é aceitável como paisagem.

A questão para o colonizador é a do exótico: da rejeição do desconhecido, mesmo que seja o que efetivamente percebe da paisagem, enquanto se aceita e se deseja o familiar, mesmo que seja a paisagem artificial do Jardim Botânico. Nessa lógica de construção dos imaginários, para o sujeito colonizado a questão é mais

delicada: a definição de 'o que deve ser considerado familiar' já foi dada por outro, lhe cabe apenas rejeitar a paisagem ao seu redor, buscando a da terra de origem de seu colonizador. O próprio Kentridge relata da seguinte maneira sua relação com tal divergência entre a paisagem de sua terra e o ideal de paisagem que recebeu pelos livros:

Um dos primeiros livros de arte que me deram quando criança foi *Great Landscapes of the World* [Grandes paisagens mundiais], que continha Bruegel (Queda de Ícaro), Corot, Courbet (Floresta e regato), a *Hay Wain* de Constable, uma selva de Le Douanier Rousseau. [...] Essas paisagens eram todas absolutamente atraentes e absolutamente distantes do terreno em torno de Johannesburgo. Elas funcionavam como quadros de um paraíso verdejante, mas que não existia em parte nenhuma e que enganava a mim, a nós. O jardim suburbano da casa em que eu morava era, tenho certeza, tão luxuriante como qualquer dessas pinturas, mas era uma cópia miniaturizada — não a coisa em si. (TONE, 2012, pp. 297-8)

Para a população sul-africana, a partir da apropriação da imagem do terreno pelo colonizador, a relação com a paisagem deixa de ser direta, torna-se mediada pelo reconhecimento do padrão de normatividade europeu. Dessa maneira, argumento que o interesse de Kentridge por essa questão se deve não apenas por tratar-se de seu continente, mas também pela constituição de um regime imposto de percepção e significação do sensível.

É da condição de estranhamento pelo contraste entre a paisagem ao redor de Joanesburgo e sua representação idealizada pelos exploradores europeus que Kentridge parte para o desenvolvimento da série *Colonial Landscapes*.

Sobre projeto, razão e finalidade

Além do destaque dado por Aronowicz em seu artigo à retomada da paisagem, realizada pelos artistas africanos, a série de Kentridge pode ser interpretada como articulando agências em ainda outra dimensão - questionando a ordem tácita pela qual cada vez mais, em grande parte do viver ocidental, tudo e cada coisa deve ocupar seu

devido lugar. Penso o potencial da série ainda longe de esgotado, de maneira que cabe observá-la nessa outra escala, mais ampla.

Digo isto porque há essa sensação de necessidade quase que instintiva de determinar uma função, uma finalidade para as marcas vermelhas nos trabalhos da série (Figura 2). É uma necessidade de que haja algum, ou vários, consensos sobre a utilização das marcas. Devem ser marcas de agrimensura, de projeção colonial, marcas indicativas de pilhagem, roubo ou assassinato, ou de ativação do espaço como local de intersecção social, política e econômica (ARONOWICZ, 2009).



Figura 2 - William Kentridge (1955-)
Colonial Landscape (Falls Looking Upstream), 1996
Carvão e pastel sobre papel, 135,9 x 175,5cm

Considero, particularmente, mais promissor vê-las como marcas de projeto cansadas, de todos esses projetos: do projeto colonial de manipulação dos sujeitos e da paisagem, dos projetos de desenvolvimento industrial visando a exploração de tudo e mesmo dos projetos de libertação e iluminação do público pelos artistas, enquanto o próprio artista diz, sobre as marcas, que "são tentativas deliberadas de distanciar-se da praga do pitoresco" (BORIS, 2001, p. 22. Tradução nossa).

Quando Kentridge diz que são esforços para distanciar-se da praga do **pitoresco** (que é o objeto tradicionalmente tido como digno de ser pintado, por sua afinidade aos regimes de representação), parece pertinente destacar que há outro regime normativo do qual o artista deliberadamente procura distância, o regime da primazia da razão, da unidade de significado e da lógica de progresso e finalidade que ampara os grandes projetos ideológicos de desenvolvimento.

A esse respeito, na palestra *In Praise of Shadows*, diz, sobre sua animação *Shadow Procession* (1999) (Figura 3), "não pude encontrar uma destinação que parecesse apropriada[...]. Em nossos tempos, todas as luzes brilhantes levantam nossa desconfiança. Muito rapidamente a luz no fim do túnel se torna o holofote do inquiridor" (KENTRIDGE, 2012. Transcrição e tradução nossas). Com isso refere-se à conclusão da procissão que, no final das contas, se encerra com o campo visual coberto pelo entulho carregado pelos trabalhadores passantes.



Figura 3 - William Kentridge (1955-)
Shadow Procession, 1999
Still de frame da animação em vídeo

Apesar de baseada na alegoria de Platão, Kentridge não desejou que sua Procissão tivesse um destino certo e definido. A respeito da parábola, diz que "coerção e controle são partes essenciais do sistema platônico nesse caso" (TONE, 2012, p. 307)

Para Kentridge, essa essência de racionalidade platônica e iluminação característica do projeto colonial se mantém como fundamento do cotidiano de nossa participação no mundo através da história ocidental. Kentridge não apenas diz que "[...] o projeto colonial é um desenvolvimento pavoroso da Caverna de Platão" (KENTRIDGE, 2012b), sua obra "*Arc:/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*" (*Arco/Procissão: Desenvolver, Alcançar, até mesmo Ultrapassar*) (Figura 4) aponta o caráter contraditório de outro projeto ideológico de desenvolvimento imposto, no caso, pelo gabinete do imperador etíope Haile Selassi (1892-1975).



Figura 4 - William Kentridge (1955-)
Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass, 1990
Carvão e giz pastel sobre papel, 270 x 748 cm

No memorial do trabalho, acessível no site da Tate Gallery do Reino Unido, instituição que detém a obra, lê-se o seguinte trecho a respeito das palavras de ordem do título: "Kentridge as derivou do [...] slogan idealista afirmativo de que a Etiópia deveria 'desenvolver-se', 'alcançar' e 'mesmo ultrapassar'. Uma tentativa de igualar a pobreza africana à riqueza do mundo ocidental desenvolvido." (MANCHESTER, 2002. Tradução nossa).

Esse arco/procissão em sua própria forma de caminhada às avessas - com relação ao nosso sistema de leitura esquerda-direita - é uma fratura destacada na presunção de efetividade da ideologia de progresso positivo através do desenvolvimento de um projeto ideológico.

Racionalidade em questão

A retomada à crítica da construção colonial do imaginário da paisagem sul-africana e à reflexão sobre as questões da primazia da razão, da unidade de significado

e da lógica de progresso e finalidade são relevantes para o argumento que desenvolvo pois, tanto então quanto agora, o que está em questão é a contraposição de uma organização normativa do sensível - dada por um projeto - ao que não se encaixa nela. A questão é que o exótico de hoje é tudo o que foge à racionalização. Agora, qualquer dado sensível, quando visto fora dos estreitos limites de nossa razão técnica, corre o risco de ser tomado como exótico. Não que tal possibilidade jamais tenha sido prevista pois efetivamente foi, por exemplo no trecho a seguir, mas a previsão não diminui a gravidade de seus desdobramentos.

A dificuldade [...] é a de determinar categoricamente de maneira exata o que significa o fato de que a forma racional da ciência e da técnica, ou seja, a racionalidade incorporada nos sistemas do agir racional teleológico venha a se expandir, chegando a tornar-se forma de vida, "totalidade histórica" de um mundo do viver. (HABERMAS, 1968, p. 55)

Por 'agir racional teleológico' entende-se nada além do que a expressão designa: uma forma de agir, de acordo com um tipo de racionalidade e que é voltada aos fins que se pretende alcançar. E por sua transformação em 'totalidade histórica de um mundo de viver' compreende-se a normatização de uma organização do sensível, apoiada sobre um regime único de percepção e significação a partir desse agir racional.

O tipo de racionalidade a que esse modo de agir se refere também não é de maneira alguma estranho a nós, sendo o que orienta boa parte nossa relação com o sistema econômico, com as relações de trabalho e circulação de bens e com o pensamento de projeto em geral.

[...] a racionalidade deste tipo só se refere à correcta eleição entre estratégias, à adequada utilização de tecnologias e à pertinente instauração de sistemas (em situações dadas para fins estabelecidos), ela subtrai o entrelaçamento social global de interesses em que se elegem estratégias, se utilizam tecnologias e se instauram sistemas, a uma reflexão e reconstrução racionais. Essa racionalidade estende-se, além disso, apenas às situações de emprego possível da técnica e exige, por isso, um tipo de ação que implica dominação quer sobre a natureza ou sobre a sociedade. A ação racional dirigida a fins é segundo a sua própria estrutura, exercício de controles. (HABERMAS, 1968, p. 46)

A planificação implicada no projeto relacionado a essa a racionalidade é o empobrecimento do entrelaçamento social, seu achatamento. Ao trazer as marcas instrumentais do projeto técnico desprovidas de seu propósito finalista, a série de Kentridge coloca em jogo uma complicação de nosso modo de relação com o mundo, enquanto mostra o quão despreparados estamos para participar nele fora de nossos modos preestabelecidos.

Como uma linha geral na produção de Kentridge há o esforço pela valorização de formas de construção de sentido outras que a razão lógica. O artista declara ser um artista da ilusão, assim como sua intenção de valorizar a ilusão como forma de construção do conhecimento (KENTRIDGE, 2012).

Kentridge trata os erros e imprevistos de sua produção como parte fundamental do processo. 'Fortuna', palavra que deu nome a sua exposição que itinerou pelo Brasil em 2013, designa a noção que rege seu processo de criação, caracterizado por um aproveitamento dos imprevistos como possíveis disparadores de novas linhas de pensamento e variações imprevisíveis de processos artísticos tradicionais (TONE, 2012). Ainda, a escolha, por Kentridge, de *Centre for the less good idea* (Centro pela ideia menos boa), para o nome da residência artística que inaugurou recentemente em Joanesburgo, está bem afinada a seu olhar para o atelier como "uma zona de testes, um lugar seguro para o engano e a incerteza" (KENTRIDGE, 2012. Transcrição e tradução nossas), além de constituir mais uma recusa de sua parte à lógica da perfeição racional.

Projetar sem objetivar

Encaminhando para o encerramento do discurso, seria pertinente agora pontuar algumas considerações sobre o uso que Kentridge realiza do aparelho técnico que é o projeto visual e das marcas vermelhas sobre os trabalhos da série *Colonial Landscapes*, geralmente instrumentos desse modo projetual-visual de pensar. Primeiramente segue um trecho a respeito da carga ideológica de sua natureza:

O conceito de razão técnica talvez seja ele próprio ideologia. Não somente sua aplicação mas já a técnica ela mesma é dominação (sobre a natureza e sobre os homens), dominação metódica, científica, calculada e calculista. Determinados fins não são impostos apenas "posteriormente" e exteriormente à técnica - mas eles participam da própria construção do aparelho técnico; a técnica é sempre um 'projeto' sócio-histórico;[...] nele se projeta o que uma sociedade e os interesses nela dominantes pensam em fazer com os homens e com as coisas. (MARCUSE, 1964, p. 132)

Tal posicionamento de Marcuse sobre a razão técnica que estrutura o pensamento de projeto seria preocupante para seu uso por Kentridge, se o artista não tivesse alcançado inverter de maneira extrema sua função enquanto mantém sua aparência. Por mais que se argumente, não há consenso a se alcançar sobre a função projetual das marcas vermelhas que Kentridge realiza, porém também não encontro maneira de dizer **que não sustentem relação alguma com o projetar**.

O modo de raciocínio implicado na série de Kentridge, a partir de como a vejo e considero mais perturbador - portanto promissor - vê-la não é relativo a trabalho, não é racional-com-respeito-a-fins, nem é instrumental ou mesmo baseado em uma lógica de escolha racional. Ao partir de elementos visuais que indicam uma semelhança ao desenho de projeto e não os direcionar a um objetivo, a série nos confronta a pensar por uma lógica distinta dessas de nosso uso comum, enquanto ao mesmo tempo nos questiona o porquê de tanto apego da nossa parte a tais estruturas de pensamento.

Já é perturbador pensá-la simplesmente como um 'projeto-sem-objetivo'. É justamente a utilização inadequada de tecnologias – que dessa maneira não pode ser convertida em estratégia - que nos confronta no contato com a série de Kentridge (basta um olhar corrido para que se possa identificar a presença de tal linha de 'utilização inadequada de tecnologias' em outras séries da obra do artista, caso se deseje). A condição dos trabalhos como projetos disfuncionais destoa de maneira gritante de nosso modo comum de relação com o mundo, a partir de modelos dados e valores recebidos, visto que a palavra 'projeto' é um paradigma de funcionalidade na dita cultura global.

Vejo a condição disfuncional das marcas vermelhas na série como indo de encontro a esse papel das 'capacidades não contadas' no trecho a seguir: "É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm a fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível." (RANCIÈRE, 2012, p. 49)

Pensar um **projeto** (que é o lançar adiante) da paisagem, mas sem **objetivo** (que é um alvo único para o lançamento) é considerá-la em toda a grandeza, irracional e impassível de racionalização, de seu devir. Considerar esse volume imprático de possibilidades que o pensamento de projeto nos exige achatar, planificar. É o potencial de ativação dessa ordem de espessura das coisas que vejo nas linhas da série de Kentridge.

O que o artista realiza também não é simplesmente um enquadramento da paisagem no que Rosalind Krauss chama de retículas em seu ensaio (no original, *grids*). A relação entre a paisagem e essa forma geometrizada já é sugerida pela autora da seguinte maneira: "No sentido espacial, a retícula declara a autonomia do reino da arte. Achatada, geometrizada, ordenada, é antinatural, antimimética, antirreal. É com o que a arte se parece quando vira suas costas à natureza." (KRAUSS, 1986, p. 10. Tradução nossa).

Longe de pretendidas como isoladas do mundo, antes disso, penso que as marcas de Kentridge podem ser consideradas como libertadas de qualquer possibilidade de trazer evidência ou eficiência e, por isso mesmo, libertadoras. Podem posicionar-se tanto sobre a superfície do desenho quanto sobre a paisagem, ou ainda sobre uma imagem mental que o artista tenha formado do terreno. Nesse caso, se desejarmos, podem indicar a incidência de uma atenção ou de um interesse sobre a paisagem que assim já não seria neutra ou intocada, o que de maneira alguma é um problema. Que pensemos a paisagem como libertada de nossa tutela por tais marcas

vermelhas, como que pelo pecado original, se for isso o necessário para que deixemos de tomá-la e a todas as outras coisas como sujeitas a nossa vontade.

Essa escolha de Kentridge pelo acaso e não pela certeza controladora das coisas acompanha boa parte da produção do artista. A respeito do pensamento de Kentridge sobre a noção de Fortuna, Lilian Tone, curadora da exposição de mesmo nome, diz: " Para ele, 'fortuna' é uma espécie de acaso dirigido, descoberta ou sorte comum a toda busca incessante e apaixonada, algo distante do controle racional e da estatística fria" (TONE, 2012, p. 5)

Por fim, acredito que a descrição mais madura que se poderia dar das marcas realizadas sobre a paisagem é a que Kentridge faz sobre o terreno ao redor de Joanesburgo no trecho a seguir:

Uma característica central do terreno do East Rand é que se trata de uma paisagem construída, não encontrada. E apenas no sentido mais direto, uma vez que a estrutura que se vê é dada não por fenômenos naturais, como montanhas, rios, lagos, florestas, mas por coisas que foram construídas — morros de minas, diques de drenagem, canais, estradas abandonadas. É uma paisagem explicitamente social. É também temporal — tudo na paisagem tem sinal de ter sido colocado ali e de ter sido feito (TONE, 2012, p. 298).

Digamos das marcas, como Kentridge disse a respeito do terreno do *East Rand*, que são construídas, não encontradas; que não são dadas por fenômenos naturais, mas por coisas construídas. Que são explicitamente sociais e também temporais e que têm sinal de terem sido colocadas ali e de terem sido feitas.

Considerações finais

Dessa maneira, para concluir, o que vejo é uma reconciliação entre as marcas de projeto e o terreno, na medida em que, primeiramente, já não são usadas para reduzi-lo a grandezas ou quantificações, para que caiba em nosso raciocínio estruturado pela ideologia de projeto técnico. Além disso, retornando deslocadas de seu 'uso devido' e,

repito, de qualquer possibilidade de evidência ou eficiência, veiculadoras de um projeto-sem-objetivo, as marcas agora detêm o potencial de abalar o que quer que se aproxime, de apenas **pro-jetar** - jogar adiante -, de instaurar o devir e o dissenso, sem finalidades pretendidas.

Para encerrar, se ainda vale aqui dizer mais alguma coisa sobre as *Paisagens Coloniais* de Kentridge, reforço que as marcas vermelhas na série, como as vejo, não são como as retículas de Krauss, digo que são com o que se parece o projeto quando, a uma só vez, pródigo e desnaturado, vira suas costas a essa 'racionalidade' consensual, a qual não é outra coisa senão dominação social e política disfarçada.

REFERÊNCIAS

- ARONOWICZ, Miriam. *Terra Nulla: Contesting the South African Colonial Landscape*. In: *University of Toronto Art Journal 2*. 2009. Pp.1-25.
- BORIS, Staci. *The Process of Change: Landscape, Memory, Animation and Felix in Exile.* in *William Kentridge*, ed. Michael Sittenfeld. New York: Museum of Contemporary Art, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. Lisboa: Edições 70, 1968.
- KENTRIDGE, William. *Lesson 1 - In Praise of Shadows*. Em: *Six Drawing Lessons*. Palestra de William Kentridge como professor visitante na Universidade de Harvard (71 min). 2012. Disponível em: <http://media.fas.harvard.edu/FAS/humanities_center/norton/kentridge/praise-of-shadows.m4v>. Acesso em 12 de abril de 2017.
- _____. *Lesson 2 - A Brief History of Colonial Revolts*. Em: *Six Drawing Lessons*. Palestra de William Kentridge como professor visitante na Universidade de Harvard (74 min). 2012. Disponível em: http://media.fas.harvard.edu/FAS/humanities_center/norton/kentridge/colonial-revolts.m4v. Acesso em 17 de maio de 2017.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Grids*. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- MANCHESTER, Elizabeth. *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*. Descrição do trabalho. Site da Tate Galley do Reino Unido. 2002. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-arc-procession-develop-catch-up-even-surpass-t07668>>. Acesso em: 23 de maio de 2017.
- MARCUSE, Herbert. *Industrialização e capitalismo na obra de Max Weber*. In: *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, v.2, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna* (tr. J. R. Siqueira e R. Mantovani). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Lucas Gorzynski

Mestrando em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, pelo PPGA – IA/UNESP, desenvolvendo pesquisa em crítica de arte e arte contemporânea. Integrante dos grupos de



pesquisa LABiDIC (Laboratório Internacional de Pesquisa em Diversidade e Identidade Cultural), GIIP e L.O.T.E., do IA/UNESP. Propositor da modalidade crítica da Residência L.O.T.E. em arte, do Instituto de Artes da UNESP.

IMAGEM DIGITAL, *GLITCH ART* E PINTURA: UMA ABORDAGEM A PARTIR DAS ESTÉTICAS DE ANDY DENZLER, JENS HESSE E GERHARD RICHTER

Cleber Gazana
UNESP/FAAP/USJT – clebergazana@gmail.com

RESUMO

Este artigo se refere a imagem digital, a *Glitch Art* e a pintura contemporânea. São apresentados três artistas e suas obras com o intuito de relatar o encontro destes três elementos em contextos, técnicas e linguagens específicas. A suposição é de que estas obras expressam, além das suas especificidades, as transformações em curso da cultura visual midiaticizada de nossa época. Como referencial teórico utiliza-se, principalmente, Salles (2006), Simão (2008), García (2016) e Gazana (2014, 2015, 2016). Por fim, essas pinturas que empregam erros reais ou artificiais, surgem como prova desse tipo de transformação da cultura visual, influenciada pelos ambientes saturados de dispositivos técnicos digitais e intermediada pelas mídias e imagens digitais.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura visual. Imagem digital. *Glitch art*. Pintura. Pós-*Glitch art*.

ABSTRACT

This article relates to the digital image, Glitch Art and contemporary painting. Three artists and their works are presented with the intention of reporting the encounter of these three elements in specific contexts, techniques and languages. The assumption is that these works express, in addition to their specificities, the ongoing transformations of the mediatized visual culture of our time. As theoretical reference is used, mainly, Salles (2006), Simão (2008), García (2016) and Gazana (2014, 2015, 2016). Finally, these paintings that employ real or artificial errors appear as proof of this kind of transformation of the visual culture, influenced by environments saturated with digital technical devices and mediated by digital media and images.

KEYWORDS

Visual culture. Digital image. Glitch art. Painting. Post-Glitch art.

Introdução

O interesse neste tema nasceu ao longo de um projeto de pesquisa recente sobre a arte digital *Glitch*. No decurso desta pesquisa foram encontrados inúmeros tipos de trabalhos que, de diversas maneiras, lidavam com a chamada estética do erro em suas produções.

Estas estéticas visuais, realizadas aproximadamente nos últimos 16 anos, chegam até nós por meio de procedimentos e linguagens artísticas diversas como

as imagens estáticas digitais e analógicas, vídeos digitais e analógicos, videocliques, animações, GIFs, roupas e outros produtos têxteis, música pós-digital, impressões 3D, materiais impressos e até mesmo a pintura, cânone da arte.

Mesmo este autor não sendo familiarizado com a pintura, a curiosidade e a necessidade de conhecer a produção atual de imagens pictóricas com características típicas das imagens digitais por diversos artistas, motivou o desenvolvimento deste novo artigo.

A ideia é apresentar um recorte de um universo das imagens digitais e da *Glitch Art*, onde os diálogos entre estes dois elementos, por meio de procedimentos e linguagens específicas, se encontram na pintura contemporânea.

Um conjunto de três trabalhos produzidos neste contexto, e apresentado a seguir, demonstra um tipo especial de imagem, exibindo as diversas possibilidades destes encontros. A suposição é de que estas obras expressam, além das suas especificidades, transformações em curso da cultura visual de nossa época.

Para tanto, Salles (2006), Simão (2008), García (2016) e Gazana (2014, 2015, 2016) são selecionados para se construir esta narrativa. O levantamento de dados realizado foi bibliográfico em livros, dissertações, teses e periódicos, como também por meio de consultas aos *websites* destes artistas e da mídia tradicional.

1. Encontro da fotografia com a pintura

Este artigo procura identificar e relatar, especificamente, o diálogo entre imagens digitais, *Glitch Art* e pintura, por meio das atuais proposições e descobertas de artistas que, fazendo parte de um contexto saturado de tecnologias e imagens digitais, propiciam, por meio de seus processos e procedimentos artísticos de criação, uma arte transitiva entre o digital e o analógico.

Aproveitando as considerações de Simão, as artes constituídas pela fotografia e pela pintura, que ela chama de “arte híbrida” (SIMÃO, 2008: p.11),

[...] baseia[m]-se em uma dialética de dois processos e procedimentos essencialmente diferentes da produção de mensagens visuais: o procedimento fotográfico, que consiste no registro automático e mecânico por meios técnicos de parte da realidade visível, produzido pela ação da

luz sobre a superfície sensível da película; o procedimento pictórico, tratado por meio de instrumentos (pincéis, tintas, papéis, telas etc.), que pode se valer de imagens da realidade visível como referências, ou não (SIMÃO, 2008: p.11).

Atualmente pode-se incluir o procedimento fotográfico das imagens digitais em *pixels*, procedente de dispositivos técnicos como câmeras e *smartphones*, por exemplo, “as chamadas imagens computadorizadas” (SIMÃO, 2008: p.11).

Para Simão (2008: p.17, 26) a fotografia foi concebida a partir e é totalmente impregnada da pintura, tanto que o tema principal de suas primeiras produções foram os retratos, pois elas resgatavam e preservavam os enquadramentos e concepções pictóricas dentro da nova linguagem fotográfica.

No Renascimento, a câmara obscura já ajudava os artistas na projeção das imagens para posterior pintura e, mais a frente, ocorreria esta ajuda com a passagem dos processos de projeções óticas para o processo químico, de fixação da imagem por meio da ação da luz sobre uma superfície sensível.

A fotografia contribuiu com muitos pintores para que seu trabalho pictórico conseguisse ser realizado com maior detalhamento. O pintor realista Gustave Courbet “[...] desacreditava que o olho humano visse mais que a câmera e, com isso, fez uso da fotografia levando essas imagens para suas pinturas” (SIMÃO, 2008: p.36).

Com a fotografia inserida definitivamente no universo pictórico, ela estava liberta da reprodução da realidade e da exatidão das formas como, por exemplo, no movimento pós-fotográfico do Impressionismo.

Com o desenvolvimento da industrialização, da tecnologia e das técnicas, a fotografia passou a vislumbrar uma produção mais artística e menos uma arte mecânica, ligada ao detalhamento mimético, a instantaneidade, exatidão e obsessão do realismo.

Portanto, nesta via de mão dupla, fotografia e pintura se entrelaçam e expandem suas possibilidades criativas. Neste caso específico, a utilização de imagens digitalizadas são a matéria-prima e uma característica evidente em muitos trabalhos realizados por artistas da atualidade, como os que aqui serão apresentados.

2. *Glitch Art*

Para uma reflexão sobre a *Glitch Art*, vale lembrar que o termo *glitch* é

[...] definido como um resultado inesperado de um mau funcionamento, um erro, um defeito, uma falha. Está associado ao significado de problema, sendo usada para definir uma situação de quando algo errado acontece, um resultado imperfeito (GAZANA, 2014: p.68).

Deste modo, a *Glitch Art* - um dos desdobramentos estéticos da arte digital atual - é a arte/estética da falha/erro, isto é, a incorporação ou apropriação de indícios, ou sua percepção, em obras visuais e/ou sonoras. No entanto, “[...] falar de erro no processo de criação artística é entrar em uma grande variedade de intensidades e significações” (SALLES, 2006: p.134) e, logicamente, não conseguiríamos discutir todas as facetas dos erros neste artigo.

De qualquer maneira, a *Glitch Art* 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” (GAZANA, 2015: p.1264). Pode-se dizer que ela é mais sobre a relação entre pessoas e a tecnologia. Uma “[...] tecnologia alterada, 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) (Fig.1).



Fig.1. *JPEGed Mona Lisa*, de Luciano Testi Paul, 2002. Arquivo digital em extensão JPEG. (MORADI, 2009: p.76)

O que os artistas *glitch* chamam de erro é explorado tanto prática como conceitualmente. Os erros se dão no uso de dispositivos técnicos e *softwares* ao não atender as expectativas tidas como corretas por seus usuários e também, do ponto de vista de seus idealizadores, por estarem “fora” dos usos corretos projetados. Normalmente, estes erros são percebidos em um curto e transitivo instante em determinado ambiente e contexto.

Portanto, o erro é uma ocorrência inesperada de ruptura de um fluxo dentro de um contexto bastante amplo. É preciso entendê-lo como a percepção de rupturas das funcionalidades esperadas em um processo de previsão e de devolução de determinado resultado dentro de padrões programados (econômico, político, cultural, tecnológico, artístico). Em outras palavras, o erro existe pelo seu contexto e significado cultural.

É nesse sentido que “[...] Erros e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra [...]” (SALLES, 2006: p.133).

Salles (2006) nos ajuda ainda mais a entender o erro neste seu livro *Redes da Criação*, especialmente no capítulo *Erros e Acasos Construtores*.

[...] Estou chamando de erro tudo aquilo que provoca uma parada no fluxo do processo de produção, envolvendo avaliações critérios, como juízos de valores, seleções, tomadas de decisão e criação de novas possibilidades de obras. Tudo isso acontece em meio a fortes sensações de incerteza, instabilidade e angústia [...] (SALLES, 2006: p.134).

Para explicar o erro, no capítulo citado, a autora relata a experiência com o erro de diversos artistas consagrados como Giacometti, Klee e, principalmente, Van Gogh, além de escritores, e descreve como eles trabalham com aquilo que “[...] não parece correto a partir de critérios pessoais, internos aos processos [...]” (SALLES, 2006: p.140).

Por fim, na arte, “[...] As experiências originais de uma ruptura inesperada ou induzida, desta experiência efêmera e pessoal do artista com o erro, se transformam em novas compreensões que se convencionou chamar de *Glitch Art* [...]” (GAZANA, 2016: p.56).

3. Cultura visual midiaticizada

Cada vez mais tecnologias digitais são introduzidas na vida diária das pessoas, obrigando-as a adaptar e a mudar, de pouco em pouco, seus hábitos, onde boa parte de suas ações acabam sendo realizadas por meio das mídias digitais e virtuais. Assim, a representação da imagem digital amplia seu importante papel nas reflexões da cultura visual. A imagem digital “[...] já não se comporta da maneira que fizera com os meios tradicionais do passado; agora, com as novas tecnologias, parece transmutar ao ritmo de nossas necessidades ou desejos [...]” (GARCÍA, 2016: p.169, tradução nossa).

Portanto, a percepção e o contato com estas imagens se vêm influenciados pela estética do digital. As tecnologias se tornam os meios pelos quais se vê, cria, vende, consome e interage com elas. Com este novo modo de se relacionar com a imagem mudam-se ou renovam-se os padrões culturais visuais.

A pintura, exemplo presente na cultura visual e neste contexto digital e midiaticizado, não escapa de seus efeitos e se torna um meio interferido por ele.

Consequências diretas disso, a nosso ver, são estas atuais pinturas influenciadas pelas imagens destes meios tecnológicos. Elas sofrem um tipo de “interferência positiva” que acaba por alterar o modo de ver e sentir do mundo e, por que não, de enriquecer o discurso e a prática pictórica.

4. Influência da imagem digital na pintura contemporânea

Depois da reprodutibilidade técnica da arte (BENJAMIM, 1989) e da reprodutibilidade digital (GARCÍA, 2016), parece que se chegou ao momento histórico da hiper-reprodutibilidade digital (GARCÍA, 2016), visto os fenômenos que estão produzindo as sociedades pós-industriais e digitais, agora dando lugar a sociedades midiaticizadas. Estes fenômenos alcançados graças aos meios tecnológicos digitais, da rede, da democratização da produção da imagem, enfim, fazem com que a percepção e produção da arte mudem, promovendo transferências e interferências estéticas entre vertentes artísticas diversas.

Extrapolando esta circunstância ao contexto atual de convergência entre os meios artísticos, a ciência e a tecnologia, podemos dizer que a reprodutibilidade digital transformou a produção e a condição de criação artística. Depois de alfabetização midiática sofrida pela pintura desde o surgimento dos meios de reprodução mecânica da imagem, ecoando o ensaio de Benjamin de 1936, depois de quase 80 anos, a pintura tem de lidar agora com o instantâneo digital [...] (GARCÍA, 2016: p.504-505, tradução nossa).

Se antes se constatava o uso da fotografia analógica para a pintura desenvolver sua expressão, agora, as imagens digitais colaboram para expandir suas concepções estéticas.

Em seus processos criativos, os artistas visuais contemporâneos compartilham, cada vez mais, o desejo de impureza e contágio nas relações da imagem entre o fotográfico e pictórico. Não se escolhe mais apenas um suporte específico. O trabalho é feito alternando-se entre um meio e outro, ao mesmo tempo em que se exploram as novas relações entre eles (PEIXOTO, 2013: p.655).

Especificamente em relação à pintura contemporânea, pode-se observar que existem obras que cada vez mais se inspiram em imagens extraídas de diversos meios como jornais, revistas, livros e impressos diversos, a internet, além de *webcams* pessoais, câmeras de vigilância, vídeos etc.

Não por acaso, logo que as fotos começam a se inspirar na tradição da pintura e reclamam por condições de exposição análogas, surge uma pintura que parte da fotografia ou se inspira diretamente nela. De fato, já não há distinções essenciais entre pintura e fotografia: ambas são formas de manipulação de imagem (MAMMI, 2013: p.12).

A seguir apresentam-se três artistas com propostas atuais, onde a imagem digital ocupa atenção especial, se revelando como importante fator dos modos de ver e do imaginário simbólico destes artistas. Suas obras, além disso, trabalham com uma estética visual muito próxima a da *Glitch Art*, pois incluem características visuais e de erros do meio digital.

O primeiro é o artista suíço Andy Denzler (1965) que estudou na *Kunstgewerbeschule Zurich* (1981) e na *F&F Schule für Gestaltung Zurich* (1999), ambas escolas de Artes Aplicadas, e na *University of California*, Los Angeles (1999). Em 2000 estudou na *Art Center of Design*, Pasadena, e em 2006 fez seu *MFA* na *Chelsea College of Art and Design*, em Londres.

Distorção e movimento são traços importantes em seu trabalho (Fig.2), parecido com a imagem distorcida de uma gravação de antigos VHS. Sua pintura

alcança um movimento fílmico, porém, em pausa, por meio de efeitos borrados e varreduras horizontais do pincel e espátula que, de alguma maneira, sugerem uma ação forte, mas em um momento parado no tempo.

[...] É como se eu tivesse pressionado o avanço rápido em uma máquina de vídeo e, em seguida, apertado o botão de pausa, assim a realidade vem de uma paralisação. [...] O que resta é um momento distorcido. [...] Com essa distorção ou fragmentos estou criando tempo e movimento. [...] (DENZLER apud SOLON, 2011, tradução nossa).

Fragmento, borrão, interrupção, irregularidade, distúrbio, movimento e distorção são palavras frequentes em textos e análises sobre as obras do artista que, influenciado pela mídia, cria as distorções de imagem em suas obras.

Há alguma coisa da interferência da televisão dos anos 60. [...] como o ruído e a distorção. Cresci com a televisão em preto e branco nos anos 60, que me moldou. Estou trabalhando com um meio muito tradicional, óleo sobre tela [...] No entanto, eu uso meios digitais. A nova mídia me influencia muito, seja animação por computador, vídeo, internet ou fotografia. Esta informação flui em todo o meu trabalho (DENZLER, 2012, tradução nossa).



Fig.2. *I know What You Are*, da série *Distorted Fragments*, de Andy Denzler, 2009/2010. 80x100cm, óleo sobre tela.

Fonte: Sotiraki, 2011, p.35.

Podemos considerar que “[...] Utilizando uma estética *glitch* que imita uma falha congelada, as peças de Denzler criam um híbrido estilístico entre o Fotorrealismo, o Expressionismo Abstrato e a estética *Glitch*” (JACKSON, 2011: p.81, tradução nossa).

Vejamos agora este comentário:

Não, não há nada de errado com sua tela. Não, você não está visualizando uma captura de tela de um canal de pornografia adulta embaralhada [...]. Estas são pinturas a óleo, e não, não são obras inacabadas [...] (KONAHRTIST, 2011, tradução nossa).



Fig.3. *Pope*, de Jens Hesse, 2010. 130x80cm, óleo sobre veludo.
Fonte: Disponível em: <<https://ponyhofffreshpaint.wordpress.com/tag/jens-hesse/>>.
Acesso em: 19 jun. 2017.

É assim que se apresenta a obra do artista alemão Jens Hesse. Ele cria suas pinturas inspiradas em distorções e efeitos de fotos e vídeos, como por exemplo, as imagens distorcidas de TV causadas por uma recepção ruim de sinal, as *scanlines* de monitores CRT, efeitos de entrelaçamento de vídeo, *glitches* da tecnologia moderna, representações de efeitos de *Datamosh*¹ e os artefatos de compressão da imagem digital (Fig.3).

Enfim, suas obras exemplificam perfeitamente o impacto da cultura visual midiaticizada, da fotografia e do vídeo digital na pintura atual. Influenciado por erros digitais e distorções, o artista cria suas “[...] pinturas a óleo em veludo e telas tradicionais de imagens digitais que apresentam distorções visuais [...]” (KONAHRTIST, 2011, tradução nossa). Imagens de momentos fragmentados,

¹ O *Datamosh* é um procedimento de criação utilizado em arquivos de vídeos e muito comum na *Glitch Art*. Neste procedimento “[...] o dado e a corrupção do arquivo digital são os pontos de partida [...]” (GAZANA, 2016: p.110). Intencionalmente, os artistas criam erros nos dados digitais que geram resultados semelhantes as imagens abstratas.

inesperados, abstratos e figurativos ao mesmo tempo, tudo por meio das imperfeições da tecnologia.

O último a ser apresentado é um dos mais renomados artistas vivos do mundo, o alemão Gerhard Richter. Ele atua como pintor e gravurista realizando obras com imagens distorcidas, defeituosas e desfocadas com base em fotografias.

Seu método é a projeção da fotografia sobre a tela de pintura onde traça os contornos da imagem e utiliza o original para fazer a distribuição das cores. Em suas pinturas ele recria o estilo de imagens de TV com suas distorções de cores e lentes, além de suas *scanlines* (Fig.4).

Em alguns de seus trabalhos, Richter tem como referência, imagens retiradas de fontes da mídia, como jornais, entre outros. A imagem distorcida e o desfoque, características próprias de sua pintura, são simulados posteriormente.

Em suas representações midiáticas ele também utiliza a exploração de procedimentos ao acaso e testa os limites do que ele

[...] como artista poderia criar fora das convenções formais [...]. O resultado [...] tem sido a mais completa “desconstrução” dessas convenções e, ao mesmo tempo, um dos mais convincentes exemplos de renovada vitalidade na pintura dos finais do Século XX e inícios do Século XXI (GIL, 2009: p.20).



Fig.4. *Sänger (Singer)*, de Gerhard Richter, 1965. 104x74cm, óleo sobre tela.

Fonte: Disponível em: <<https://goo.gl/BNNKv5>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

Considerações finais

Todos nós sabemos que vivemos em um mundo saturado de objetos tecnológicos e que seus avanços impactam de maneira profunda os processos culturais de uma sociedade. Assim sendo, a produção da arte contemporânea advinda de um mundo tecnológico e por meio dos mais variados materiais, suportes e técnicas conectam uma pluralidade de linguagens artísticas que, muitas vezes, impossibilitam sua categorização em uma única vertente, tornando indefinidos os limites destas produções.

Neste contexto, esta pesquisa se baseou, especificamente, no encontro das imagens digitais, da *Glitch Art* e da pintura, trazendo reflexões sobre práticas híbridas entre tecnologias digitais e a arte. Para tanto, foram apresentados três artistas visuais e suas obras.

Estes trabalhos mostram que as tecnologias digitais e suas imagens estão impregnadas na cultura visual e que, de alguma maneira, elas estão representadas em suas criações. Pode-se dizer que suas imagens, que combinam referências diversas de várias mídias, possibilitam o encontro e diálogo entre as imagens digitais e o pictórico.

A relação que se faz com a *Glitch Art* se dá nos discursos de alguns destes artistas ao se referirem aos erros que acontecem ao manipularem suas imagens digitais de vários modos. Outra relação com a *Glitch Art* está no resultado estético de algumas destas pinturas que se assemelham ao visual das imagens ruidosas *glitch*, mais precisamente o procedimento do *Datamosh*, os ruídos visuais e os artefatos de compressão da imagem digital.

Por fim, estes trabalhos poderiam ser chamados de *Post-Glitch Art* (Pós-*Glitch Art*), pois são resultados de diferentes estágios cognitivos que são parcialmente baseados no uso de metonímia e sua capacidade de funcionar como índices. Isto é parcialmente atribuído à tendência da reprodução mimética de maus funcionamentos digitais artificiais, em um ambiente controlado como o da pintura analógica.

O que diferencia estas produções da antiga apropriação da fotografia pela pintura é que antes seu uso se dava para conseguir maior detalhamento do real. Já hoje, essas apropriações de imagens capturadas por meios técnicos digitais servem, como indício da cultura visual de uma época e que o novo conjunto de características próprias deste meio, como os erros, as distorções e os ruídos, e que estão sendo gradativamente assimiladas como linguagem do digital, é que estão sendo apropriadas no trabalho destes artistas que utilizam a tela de pintura como suporte.

A transferência das qualidades do digital para um contexto material e analógico é o que encontrei de extremamente frutífero para esta reflexão. Esse tipo de mimetismo ao contrário, isto é, um comportamento mimético em relação aos erros digitais, de imitar um mau funcionamento e não a realidade, manifesta-se, agora, em uma tela de pintura e pode ser considerado como uma nova tentativa de negociação entre ambos, o digital e o analógico e, ainda, como uma intenção de ampliar a linguagem pictórica.

Assim, essas pinturas híbridas que empregam erros reais ou artificiais, distorções e ruídos por meio de procedimentos, linguagens e mídias diversas, surgem como prova desse tipo de alteração de percepção e cultura visual de nossa época.

Para concluir nosso pensamento, uma última citação:

No momento presente, [...] a realidade é marcada por meios tecnológicos, o que afeta diretamente a representação da imagem, a sua construção e subsequente recepção. Neste sentido, a experiência da realidade também é condicionada por estes meios. [...] É por isso que, hoje, a nossa percepção se vê influenciada por aquela estética que determinam os códigos do mundo digital. A pintura, neste contexto, há de sobreviver, cercada pela mídia, como espaço de intermediação (GARCÍA, 2016: p.156, tradução nossa).

Por meio dessas pinturas, podemos reavaliar os valores culturais visuais, a fim de contemplar novas abordagens, pois elas possuem a capacidade de transformar uma imagem “ruim, distorcida e descartável” em um trabalho artístico de valor a ser considerado.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- DENZLER, Andy. *Andy denzler's paintings are distorted video images transferred onto the canvas in oil*. Disponível em: <<http://www.mutant-space.com/andy-denzler-paintings-distorted-video-images/>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- ERIKSSON, Aleksandra. *Jens Hesse @ Canvascollectie Collection RBTF*. Disponível em: <<https://ponyhofffreshpaint.wordpress.com/tag/jens-hesse/>>. Acesso em: 19 jun. 2017.
- GARCÍA, Ricardo G. *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura*. Madri, 2016. 670f. Tese (Doutorado em Belas Artes). Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid, Madri, 2016.
- GAZANA, Cleber. Glitch Art: A Arte Visual do Erro Digital. In: *Poéticas Visuais*, Bauru, v.5, n.1, p.67-82, 2014.
- GAZANA, Cleber. Glitch Art: Estética do Erro Digital. In: *24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. 24, 2015, Santa Maria: UFSM, 2015, p.1261-1271.
- GAZANA, Cleber. *Glitch Art: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética*. São Paulo, 2016. 220f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.
- GAZANA, Cleber. *Revealing the Glitch Art*. Paris, França. 22 mar. 2015. Apresentação oral ministrada na Parsons Paris durante o simpósio internacional Refrag: Glitch, Paris, 2015.
- GIL, Ana L. O. F. A "Outra Noite". In: *Revista Nupeart*, v.7, n.7, set. 2009, p.19-34.
- JACKSON, Rebecca, *The Glitch Aesthetic*. Geórgia, 2011. 125f. Dissertação (Mestrado em Artes). College of Arts and Sciences, Georgia State University, Geórgia, 2011.
- KONAHRTIST. *Jens Hesse*. Disponível em: <<http://www.emptykingdom.com/featured/jens-hesse/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo. As Imagens de Passaic. In: *Lugar nenhum*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/mayumiokuyama/docs/lugar_nenhum>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- MORADI, Iman. et al. *Glitch: Designing Imperfection*. Mark Batty Publisher, 2009.
- PEIXOTO, Irene de Mendonça. Arte da Manipulação: As Interações entre Fotografia e Arte na Era Digital. In: *XVII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics - SIGraDi: Knowledge-based Design*. 17, 2014, vol.1, n.7, p.655-658, 2014.
- SALLES, Cecília A. Erros e Acasos Construtores. In: _____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SIMÃO, Selma M. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: UNESP, 2008.
- SOLOMON, Olivia. *Paused VHS Tapes Inspire Paintings*. Disponível em: <<https://www.wired.com/2011/08/vhs-paintings/>>. Acesso em: 08 dez. 2011.
- SOTIRAKI, Virginia. *Glitch Art Narratives: An investigation of the relation between noise and meaning*. Lund, 2014. 53f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Department of Arts and Cultural Sciences, Lund University, Lund, 2014.

Cleber Gazana

Mestre em Artes Visuais, cursando pós-graduação em Comunicação e Mídia, pós-graduado em Criação Visual e Multimídia e Bacharel em Design. Pesquisador membro do grupo c/A/t-UNESP. Docente em cursos de Artes Visuais, Design, RTV e PP pela FAAP, USJT e UNIP. Artista visual e sonoro com obras exibidas no Brasil, Irlanda, Itália, Portugal, Noruega, entre outros. Dedicar-se a pesquisas sobre a estética do erro nas artes visuais e sonoras.

PROJETO MOVIE – UMA EXPERIÊNCIA COM O TEMPO

João Wesley de Souza

Universidade Federal do Espírito Santo, UFES - joao.souza@ufes.br

RESUMO

Este artigo escrito, *a posteriori*, busca em primeiro lugar, explicar algumas diferentes relações conceituais na percepção do tempo que se centra na experiência de refazer um bosque de um lugar, no qual um reflorestamento está sendo executado a oito anos consecutivos. Estas considerações teóricas são produzidas como consequência interativa entre o autor deste artigo, que vem observando e participando neste projeto particular, que sucede na sua realidade imediata. Teremos ao final deste processo, a construção de um texto teórico no qual, além de relatar os fatos em general, se dispõe a investigar as possíveis relações entre a arte e a vida. Através deste encurtamento da distância que separa a arte da vida, foi possível, neste caso, atingir o *status* de um novo objeto de pesquisa, que emana de uma reformulação dialética constante.

PALAVRAS CHAVE: Arte e Vida. Teorias da arte. Arte Conceitual. Fotografia. Videoinstalação.

ABSTRACT

This article written, a posteriori, aims to explain firstly some different conceptual relations of the perception of time focusing on the experience of remaking an afforestation of a place, which is taking eight consecutive years. These contents are produced as an interactive consequence between the present author, which has observed and participated in this personal project, which happen at his nearest reality. We have at the end of this process, the construction of a theoretical text that gets to research more than the report of the usually facts, but the possible relations between art and life. Reducing the distance between art and life, becomes possible, in this case, becomes possible to get the level of a new research object, which arises under a constant dialectic reformulation.

KEYWORDS: Art and Life. Theories of Art. Conceptual Art. Photography, Video Installation.



APRESENTAÇÃO

O sítio Taruman (Fig.1) localizado no Estado do Espírito Santo, Brasil, foi adquirido pelo presente autor em 2006, e desde então, participa como suporte cartográfico, temporal e material deste ato de recuperação ambiental, que neste momento, se apresenta na forma de um projeto artístico. O projeto MOVIE nasce de uma atitude livre e independente do presente autor. Tal fato fundamenta-se sobre as ações eficientes das práticas ecológicas planejadas com antecipação, no sentido de confrontar imaginativa e conceitualmente o próprio sujeito com a área de recuperação florestal que o mesmo colocou em andamento. As consequências imaginativas que suscitam dispositivos teóricos, surgidos da troca relacional entre o homem e a natureza, submetidos à ação do tempo progressivo, constitui o objeto deste projeto.



Figura 1: Área (em ocre) de plantação de árvores no sítio Taruman. Elaboração do autor. (2008).

O sítio Taruman, tendo neste momento, um total de dez hectares, cem mil metros quadrados, e diante a uma intenção de resguardar vinte por cento deste total para reflorestamento, próximo a vinte mil metros quadrados desta área foram separados e se começou a plantação das árvores no ano 2006. Mais adiante, esta área do sítio foi oficializada como APA (Área de Preservação Ambiental).

De fato, se inicia também a organização de um pequeno viveiro particular (Fig. 2) com produção de mudas de árvores para o uso específico deste projeto. Neste aspecto, acontece uma aproximação gradual e constante entre o presente autor e as atividades práticas de plantar: cuidar, transportar e mapear a plantação das árvores.



Figura 2: Viveiro e plantação de árvores. Elaboração do autor (2008).

Dois anos mais tarde, em julho de 2008, se inicia uma atividade fotográfica disciplinada, que viria a ser o embrião do projeto MOVIE. Neste momento, estando sempre imerso nesta parte do sítio, foi decidido moldar uma plataforma (Fig. 3) em um local específico da área de reflorestamento, cuja função seria permitir uma exatidão cartográfica para a execução de uma foto a cada mês. Desde então, sempre que possível, o presente autor se posiciona nesta plataforma, uma vez por mês, para fazer duas fotos.



Figura 3: Plataforma moldada para o posicionamento do objetivo fotográfico. Elaboração do autor (2008).

Nesta plataforma uma árvore que se situa justo em frente, é fotografada (Fig. 4). No mesmo dia em que se fotografa esta árvore, enquadrando da plataforma, se posiciona a câmera ao pé desta árvore, e se fotografa o presente autor (Fig. 5), em modo automático. Esta segunda imagem apresenta o citado sujeito na plataforma emoldurado pelo bosque com sua própria dinâmica temporal.



Figura 4: Exemplo das sequências fotográficas da árvore, geradas mês a mês. Elaboração do autor (2008-2009).



Figura 5: Sequência fotográfica que apresenta o presente autor e o bosque. Elaboração do autor (2008-2009).

Estas fotos vêm sendo produzidas regularmente, mês a mês, ano a ano, sempre que se possa estar fisicamente neste local. Desde estas datas, até a atualidade, vem-se acumulando um arquivo fotográfico que constitui o fundamento de imagem e de tempo do referido projeto.

“Movie” em inglês equivale a ideia de filme, e produz um filme que apresenta a aparição de um bosque, ao mesmo tempo em que seu criador também se transforma com o passar do tempo, até sua desapareição, é o que se pretende com o planejamento deste projeto. No desenvolvimento deste artigo, enfocaremos alguns aspectos teóricos do projeto MOVIE para explicitar suas substâncias conceituais implícitas.

A passagem da paralisia fotográfica para a dinâmica implícita na linguagem videográfica, dentro de um contexto natural, em tese, permite a organização de um campo temático onde são originados os conceitos e ideias que trataremos. Observaremos então, os aspectos que suscitam a noção de aparição, desapareição, e da interação entre as linguagens fotográfica e videográfica. Tais considerações, em tese, permitirão posteriormente percebermos distintas possibilidades de percepção e conceituação de tempo.

1. Sobre o desejo de reconstrução do fio rompido com o mundo natural

Antes de passar aos citados conceitos do projeto MOVIE, vamos comentar alguns aspectos distintos que são próprios do trânsito entre a arte e a natureza. Acreditamos que tal fato entra em evidência porque os termos que usamos com frequência no citado projeto, tal como: *sítio*, *árvore* e *bosque*, suscitam inevitavelmente este âmbito relacional.

Recordando que a Arte Moderna, no seu desenvolvimento histórico, foi paulatinamente distanciando-se da natureza, quando deixou de “*representar*” e passou a “*apresentar*” os próprios fundamentos gramaticais das linguagens artísticas. Neste sentido vamos verificar como o projeto MOVIE se encontra na antítese desta forma de entendimento da Arte. Para ilustrar esta ruptura de atitude, em que as imagens representacionais da arte *pré-moderna*, que se conectavam diretamente com o mundo, deixam de representar a realidade, passando a um

enfoque sobre as questões internas das próprias linguagens artísticas. Vamos ver como aponta Clement Greenberg, esta característica da Arte Moderna, quando escreve em *Arte e Cultura*, (1996):

A pintura moderna se caracteriza por uma atitude reflexiva e autocrítica que tenta afastar de seu âmbito tudo aquilo que não lhe diz respeito, “exclusivamente” (...), (GREENBERG, 1996:10).

A ruptura do fio que sustentava a relação representacional entre a Arte e o Mundo, ou melhor, entre a Arte e a Natureza, acontece quando as linguagens artísticas deixam de representar, ou referir-se aos índices mundanos, deixando também de corresponder ao que se encontrava fora do âmbito das próprias linguagens artísticas. Neste sentido o projeto MOVIE se situa nesta posição limite, ou na própria crise e perda de *eficiência* deste paradigma moderno.

A intenção implícita no desejo de repovoar um fragmento do mundo com árvores permite dizer que expressa também uma significativa mudança entre as atitudes que distinguem o contexto Moderno do Contemporâneo. No Projeto MOVIE, o que podemos perceber imediatamente, é uma forte intenção de estabelecer um referente cartográfico, ou seja, a princípio se refere a um fragmento do real, reconstruindo deste modo, o fio rompido com o mundo pela modernidade. Vejamos como aponta Santiago Vera Cañizares em *Inmateriales*, (2013), este desejo de reconciliação com a paisagem e a natureza presente no citado projeto:

(...) Atuando inversamente à orientação racionalista na arte, exclusiva de uma orientação do espírito ilustrado do colonizador, seu projeto trabalha na reconstrução da paisagem original, em um esforço pela restauração da paisagem colonizada. Trata-se de restaurar a natureza que foi desmatada. (VERA CAÑIZARES, 2013: 11, Tradução nossa).

Deste modo, podemos observar no projeto, este desejo de restaurar, não somente o espaço natural, senão também a conexão entre a Arte e a Natureza, entre o Homem e o Cosmos. Podemos dizer que a relação entre a cartografia e as linguagens representacionais, tais como a fotografia e o vídeo, que o projeto utiliza, acabam também reafirmando a reconstrução deste nexos. Fazer uso de meios expressivos exclusivamente representacionais equivale, em tese, a pôr em marcha

elementos linguísticos que vão, a princípio, romper com os paradigmas da Arte Moderna. Queremos dizer que as simples presenças do mapa, da fotografia e do vídeo, vão contaminar a arte com o mundo, uma vez que: a imagem se refere novamente ao universo exterior, que se encontra além dos campos gramaticais das linguagens artísticas. O produto deste esforço poético-estético, ou a consequência visual deste projeto, estarão a princípio, atados a este desejo de reaproximação entre partes que foram anteriormente separadas pela cultura moderna.

2. O jogo Anadiômeno

Ver o que nos olha, posar para uma árvore e fotografá-la, fixar uma imagem olhando regularmente sua aparência ao longo do tempo, enquanto deixa que seja percebido no mesmo processo, sua sujeição temporal. Observar e colocar em evidência, os câmbios formais do corpo do sujeito e deste fragmento do real no tempo, é o que podemos admitir na observação do Quiasma fotográfico-temporal do projeto.

O que é exatamente fotografar algo sujeito aos efeitos entrópicos do tempo, ao mesmo tempo em que outro índice expõe seu contrário? Neste jogo de ver e de ser visto o quiasma da vida acontece entrelaçando o sujeito e o objeto. Vejamos como Georges Didi Huberman escreve sobre este deslizamento do olhar em *O que vemos o que nos olha*, (1998):

O que vemos somente vale – somente vive – em nossos olhos por aquele que nos mira. Inelutável, portanto é a cisão que separa dentro de nos, o que vemos daquilo que nos olha. Seria necessário assim, iniciar uma vez mais este paradoxo no qual o ato de ver somente se manifesta ao abrir-se em dois. (HUBERMAN, 1998: 29).

Viver seria então durar ao longo do tempo, porém, entre o que se vê e o que nos olha, há uma diferença de duração que devemos reconhecer. As árvores tendem a aparecer e durar mais no tempo que o corpo humano em questão. Esta discrepância entre a presença visual no tempo destes distintos sujeitos, o homem e o bosque, é o centro deste trabalho que consiste em fixar fotograficamente algo que escapa, algo que se vai, ao mesmo tempo em que outra coisa que vem

permanecendo, estabelecendo simultaneamente, um jogo de desaparecimento e aparição. Neste jogo, neste quiasma estrutural, o processo entrópico que se impõe simultaneamente a estes dois sujeitos, demonstra a inevitável diferença de duração entre eles. Aqui encontramos uma evidência conceitual; a relação dialética entre o ir e o vir, ativada no tempo-espaço, reafirma-se como uma força durável da Imaginação oriunda da condição material-entrópica emergente deste processo. A este aspecto do projeto MOVIE, chamamos de *jogo Anadiômeno*, evocando o mito do nascimento de Vênus da espuma das ondas do mar. Neste citado jogo entre o ir e o vir, entre o aparecer e o desaparecer, está então proposto o fundamento substancial do projeto. Vejamos uma vez mais, como define esta qualidade de jogo, quando Georges Didi Huberman escreve em *O que vemos o que nos olha*, (1998):

(...) todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano óptico que vemos, uma potência visual que nos olha, na medida mesma em que põe em ação o jogo Anadiômeno (Conforme atributo dado a Vênus Anadiômena que significa “saída das águas”), ritmo, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do retrocesso, da aparição e da desaparecimento. (HUBERMAN, 1998: 33).

Deste modo, podemos dizer então que compreendemos que a ação disciplinar de registro de imagens sujeitas ao tempo, implícita neste projeto, nos conduz a uma inelutável modalidade do visível, posto que entre uma figura e um fundo sempre haverá uma diferença insuperável, e seu avanço cronológico enfatiza este contraste paradoxal. O bosque que cresce é o contraste contra o qual nada se pode fazer, é a inelutável contra imagem para um sujeito que decai no tempo. Ir e vir expõe algo que demonstra seguir aparecendo, frente a algo que desaparece inexoravelmente, apresentando finalmente a condição dialética da estrutura da configuração visual resultante em questão.

Neste caso, a proposição visual, seja da árvore, do sujeito ou do bosque, conflui para seus contrários. De fato, esta estrutura é a própria ruptura intrínseca das expectativas deste jogo. Pôr o sujeito e seu limite físico dentro desta trama relacional com a natureza, pode conter outras noções que estariam além destas primeiras observações. Em certo modo, esta área de repovoação de árvores, este projeto estético, além de responder todas estas questões relativas à finitude e continuidade

dos sujeitos implicados, termina também, gerando uma sequência de imagens que nos força a explicitar os conteúdos semânticos da linguagem fotográfica, posto que este meio expressivo se encontre na própria origem deste processo artístico.

3. O instante fotográfico, a derivação temporal e a paralisia.

Para tentar compreender como estes conteúdos latentes na linguagem fotográfica podem afetar uma possível obra construída *a posteriori*, sobre imagens-base, vamos antes observar a fotografia, agindo como elemento problematizante das composições visuais, podendo carregar consigo mesma, Independente do que as imagens possam significar, considerando apenas questões relativas ao processo de captura das mesmas. Antes de olhar para a imagem fotográfica, em sua composição ou em seu aspecto representacional e seus possíveis significados, devemos tentar identificar alguns dos elementos gramaticais invariavelmente implícitos neste meio expressivo.

Fotografar é o mesmo que paralisar o *continuum*, o ato fotográfico equivale a estabelecer uma derivada infinitesimal de algo que segue continuamente. Disparar o *clic* do dispositivo fotográfico é estancar algo que estava submetido à dinâmica da natureza, paralisando-o. Cabe aqui recordar que o gerúndio é o tempo verbal aplicado às coisas em movimento. Verbo aplicado para aludir à situação dinâmica, coisas em seu próprio tempo de acontecimento, em seu deslizar submetido ao *continuum* do real e do natural, tal como acontece com tudo o que está vivo e sujeito às forças naturais. Neste sentido poderíamos dizer que fotografar é transladar as imagens de uma condição natural até uma situação artificial de paralisia.

Posar para uma fotografia seria enfatizar o que já passou, equivaleria estabelecer, a partir do aqui e agora, o outrora, fato que podemos verificar quando Thierry de Duve escreve em *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique* (DE DUVE, 1987:06): “O quiasma fotográfico se representa como o cruzamento de duas conjunções ilógicas: o “aqui agora” do instante fotográfico e o “agora ali” da pose. Cada uma destas conjunções pressupõem um tipo de consciência.” Ao terminar o “*clic*” do aparato fotográfico já é passado, o *continuum* é paralisado, o índice, que estava incrustado no real, é deslocado agora de sua

natureza dinâmica, tornando-se petrificado na mortificação da imagem fotográfica. Vejamos mais uma vez como Thierry de Duve aponta esta inevitável carga semântica implícita no instante fotográfico:

O paradoxo fotográfico conhece duas vidas e duas mortes: uma vida de profundidade que é aquela do instantâneo, importada pela figura do tempo vivido do presente que passa; uma vida de superfície que é aquela da pose, animada pela figura do tempo cíclico em sístole (contração) e diástole (dilatação); uma morte em profundidade que é aquela da pose designada como o gel do tempo, sua defecção, sua marca zero absoluta; uma morte de superfície que é aquela do instantâneo, que se estanca sobre o estupor de um instantâneo bífido (partido). (DE DUVE, 1987: 3-4, tradução nossa).

Esta morte em superfície do instantâneo, somada a outra noção de morte em profundidade da pose, introduz na imagem fotográfica uma forte noção de passado. Como o passado já foi vivido, a imagem fotográfica, quando é aplicada a uma composição artística, não deixa de carregar consigo esta nostalgia. Diante destas constatações, a presença do ato fotográfico, com todos estes conteúdos possíveis, se situa na gênese do projeto MOVIE, e põe em evidência esta noção de paralisia e de passado. Admitimos então, um campo conceptual preexistente, algo latente que antecede a leituras sobre a imagem fotográfica.

Percebendo agora a presença da imagem fotográfica como um testemunho nostálgico de algo que se foi no tempo, podemos dizer que esta linguagem, por sua simples presença, em qualquer possível composição que surja deste projeto, reafirma a perda efetiva de algo que se vai. Neste caso, é a nostalgia proveniente do sujeito, diante do reconhecimento inevitável de sua própria finitude, construída e reafirmada, a cada disparo do dispositivo fotográfico. Fotografar de modo disciplinar, uma vez cada mês sempre que for possível, no projeto MOVIE, significa produzir uma quantidade não determinada de fotogramas, construir no tempo de existência do sujeito um manancial de imagens a serem trabalhadas em um segundo momento de ação prevista. Estas fotos que se multiplicam no tempo, em um segundo momento, serão apropriadas como *frames*¹, para a construção do próprio MOVIE, que se finaliza apresentando-se como um filme no suporte ideográfico.

¹ Quadro fotográfico, módulo fundamental, unidade que cria, pela repetição e obturação, a ilusão de movimento na imagem cinematográfica e videográfica.

Em oposição a todo este tempo fotográfico disciplinar que enfatiza a paralisia que acabamos de observar, no momento seguinte deste artigo, vamos encontrar na dinâmica da linguagem videográfica, a antítese a esta condição hermenêutica primeira.

4. A linguagem videográfica como desejo de duração

Neste segundo momento processual do projeto MOVIE, vamos organizar cada imagem fotográfica produzida nestes anos, em ordem cronológica, para produzir um filme/vídeo. Para cumprir este planejamento projetual, entre cada duas imagens fotográficas, sendo agora apropriadas como *frames*¹ de um futuro filme, criamos por interpolação, um mínimo de dezoito novos *frames* intermediários, gerados através de recursos informáticos disponíveis na atualidade (PhotoMorph). Como resultado desta aplicação de recursos tecnológicos sobre as imagens, teremos entre cada duas imagens, dezoito *frames* a mais, que terão a responsabilidade de criar uma passagem suave entre as duas imagens iniciais. Com isto, através da repetição deste procedimento, com todas as fotografias que o projeto foi gerando no tempo, podemos estar sempre construindo um filme inconcluso. O filme que este processo gera, estará sempre em construção e crescendo em extensão. O fim deste processo vai inevitavelmente estar unido à desapareição do presente autor. Tal procedimento técnico será aplicado aos dois arquivos de imagens que foram produzidas. Teremos então dois vídeos: um, onde a árvore vista pelo sujeito cresce ao longo do tempo, e outro, onde o bosque segue crescendo e atuando como fundo dinâmico para imagem estática do sujeito. O próprio sujeito, também muda sutilmente com o tempo, até sua completa desapareição. A impossibilidade física do sujeito-autor em seguir realizando o ato fotográfico, como já foi dito anteriormente, determina o fim técnico do projeto MOVIE.

Cabe aqui recordar que a imagem videográfica carrega consigo uma relação conceitual oposta à imagem fotográfica: enquanto a fotografia produz uma derivação do *continuum* onde a vida é paralisada, o vídeo MOVIE, reconstrói artificialmente a sensação perceptível do *contínuum*. O que antes se encontrava mortificado no

arquivo fotográfico, é arrastado de volta à vida na dinâmica da linguagem videográfica, ou seja, reconstruir a sensação do *continuum*, mesmo que seja um engano visual, é o mesmo que desejar durar no tempo. Construir filmes/vídeos, usando fragmentos paralisados da realidade, seria o mesmo que pretender vencer artificialmente a inelutável condição de finitude do sujeito. Sobre este desejo de permanecer com todo nosso passado, vivendo o presente e olhando para o futuro, vejamos como Henri Bergson em *L'énergie spirituelle*, (1993), define seu conceito de *duração*:

A duração interior é a vida continua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque os presentes contêm de forma distinta a imagem incessantemente crescente do passado seja, mais ainda, porque é testemunha da carga, sempre mais pesada, que arrastamos atrás de nós, ao mesmo tempo em que avança nossa idade. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, senão somente instantaneidade. (BERGSON, 1993: 200, tradução nossa).

Pensando nestes termos, o projeto MOVIE é uma duração no sentido de Bergson, tanto em si mesmo como estrutura acumulativa, como pela reafirmação de um desejo de durar, inserido na construção do *continuum* videográfico.



Figuras 6 e 7: Vídeos, do bosque e da árvore. Extensão: 4,5 minutos cada um. Elaboração do autor (2013).

Como resultado do projeto MOVIE, teremos dois vídeos (Fig.6/7) que, em tese, podem ser montados em um formato de videoinstalação, onde as duas projeções poderão reconstruir, ou não, a posição original do processo fotográfico no sítio original das imagens. Para isto, necessitamos de um espaço arquitetônico adequado para conter duas projeções videográficas, uma frente à outra, ou uma ao lado da outra (Fig. 8).



Figura 8: MOVIE, Uma videoinstalação realizada na Galeria La Corrala de Santiago, Granada, 2013. Edição videográfica, maio de 2013. Elaboração do autor (2013).

O projeto MOVIE, segue com seu ato fotográfico disciplinar e permite, cada vez que se apresenta ao público, editar um vídeo que traz todo este passado até a atualidade da edição mais recente. O que se pode observar nesta videoinstalação, são duas imagens que se entreolham, dois vídeos frente a frente ou lado a lado que se deslizam mostrando suas mudanças e permanências no tempo. Como fundo

sonoro, uma gravação com sons capturados no próprio espaço das imagens, sutilmente, a baixo volume, anima o cenário.

CONCLUSÃO: Da vontade ficcional artística ao fato incrustado pelo tempo

Como podemos observar neste projeto, o fato artístico, o gesto aparentemente impensado ou intuitivo do proponente, seria a princípio, uma proposição ficcional livre (fato hipotético) imaginada de dentro da cúpula fenomenológica do sujeito, um gesto delimitado pelo alcance experimental de seu *Umwelt*². Neste momento primeiro da formulação do devaneio ficcional, o planejamento geral pode parecer para nós, como um absurdo. De fato, o grau de liberdade criativa ultrapassa todos os limites possíveis do modo discursivo de entendimento e planejamento projetual. Todavia, como tentamos demonstrar neste projeto, quando analisamos tal gesto absurdo ao longo do tempo, podemos admitir que uma boa parte dos conteúdos subjetivos destas ficções, que duram e se transformam sob a forma de fundos conceituais, acabam galgando e tocando a realidade de modo materialmente concreto, agora fatos reconhecíveis, e em alguns casos, permanentes. Considerando os aspectos evidentes de algumas *Ficções Artísticas Livres* que passam, mais adiante, a condição de *Ficções Eficientes*, podemos dizer que uma boa parte delas, ainda sendo formuladas de dentro do limite do *Umwelt* do sujeito, são capazes de atravessar esta fronteira e tocar a realidade que se encontra além desta bolha/cúpula fenomenológica. Queremos dizer que nas artes visuais, assim como no âmbito da *Ciência* ou da vida, um fato ficcional pode converter-se posteriormente em um fato eficiente precipitado no real. Fundamentados nesta constatação, podemos compreender a importância do aspecto ficcional no planejamento do gesto artístico. Vejamos como aponta a possibilidade de que os fatos friccionais livres podem, em tese, quando se precipitam na realidade, comprovar sua eficiência, quando Hans Vaihinger discorre sobre o conceito de ficção, em *The Philosophy of "As if"*, (2009):

² (...) 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: 89).

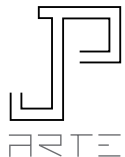
O uso de ficções como se fossem fatos reais: Aqueles “métodos provisórios” mais amplamente utilizados, os quais temos nomeado de “quase ficções” constituem uma classificação artificial. (...) Eles fazem uso de um artifício: criam classes artificiais. Agora, o que significa isto? Em nossa terminologia psicológica isto significa que eles provisoriamente substituem as construções corretas por outras, as quais não correspondem diretamente à realidade. Eles operam então com estas classes ficcionais como se fossem reais. (VAIHINGER, 2009:17).

Portanto, observar como se apresentam os absurdos ficcionais do sujeito-artista-visual, detectando, reconhecendo e organizando tais substâncias, seria uma condição relevante a ser considerada quando deparamos com um projeto artístico em seu momento primeiro de proposição.

Todavia, depois deste relato textual, onde percebemos diferenças conceituais oriundas da experiência possibilitada pelo projeto MOVIE, podemos dizer que: também, as possíveis distinções emergentes entre as noções de tempo que se reconfiguram nos entrelaçamentos entre os entendimentos humanos, sobre a paisagem, a geologia e sobre a flora e fauna tropical, aparecem simultaneamente, como resultados conclusivos deste desafio hermenêutico sobre a experiência que permitia, permite e seguirá permitindo, o referido projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris: PUF, 1993 [1896].
- CASTRO, G. Oscar. *Jakob von Uëxkull - El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- DE DUVE, Thierry. *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*. Paris: Éditions de La Différence, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura- Ensaio Críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- VAIHINGER, Hans. *The Philosophy of “As if”*. New York: Martino Publishing, 2009 [1925].
- VERA CAÑIZARES, Santiago. *Inmateriales – João Wesley de Souza*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2013.



Currículo resumido.

João Wesley de Souza. Nasce em Guaçuí, 1957, Espírito Santo, Brasil. Vive e trabalha entre Ibitirama e Vitória. Doutor em Arte e Mestre em Produção e Investigação em Arte pela Universidade de Granada, UGR, Espanha. Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes, EBA, UFRJ. Arquitetura e Urbanismo pela UFF. Atualmente leciona Escultura e Filosofia da Arte na UFES em Vitória/ES.

ARTE CONTEMPORÂNEA: MEDIAÇÕES E LINGUAGENS

Fernando Amed

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Fundação Armando Álvares Penteado - Faap

joseah@terra.com.br

RESUMO:

A comparação entre a Arte Moderna e a Contemporânea dispõe um quadro em que a primeira se apresenta como passível de compreensão e entendimento. Já o contemporâneo enfrenta algumas dificuldades de mediação, seja pelo afastamento da mimeses ou pelo decréscimo do domínio das linguagens artísticas. O objetivo desse artigo é então passar do diagnóstico do Moderno para a sugestão de pontos de contato com a Arte Contemporânea, oferecendo perspectivas que transitam pela história da arte, pela estética, bem como pelo *corpus* filosófico do ceticismo.

PALAVRAS-CHAVE:

arte contemporânea, teoria do contemporâneo, arte conceitual, estética, apropriação.

ABSTRACT:

The comparison between Modern and Contemporary Art provides a framework in which the former presents itself as capable of understanding and understanding. The contemporary one, however, faces some difficulties of mediation, either by the distance of the mimeses or by the decrease of the dominion of the artistic languages. The purpose of this article is to move from the diagnosis of the Modern to the suggestion of points of contact with Contemporary Art, offering perspectives that go through the history of art, through aesthetics, as well as through the philosophical corpus of skepticism.

KEY-WORDS:

contemporary art, theory of the contemporary, conceptual art, aesthetics, appropriation.

A modernidade ofereceu perspectivas de acesso às manifestações artístico-visuais num contexto mais amplo de polarização marcado pelas utopias políticas, ideológicas e de redenção do homem pelo homem. Dessa forma, até mesmo as propostas mais prolixas desse período, como por exemplo, o dadaísmo ou o surrealismo, puderam ser mapeadas e até justificadas através da aproximação inclusive de uma gama de pensadores que poderiam fornecer suportes e perspectivas de tratamento e compreensão. Resta dizer que os chamados *ismos* da modernidade foram amparados por manifestos que, de certa maneira, instruíam e facilitavam a compreensão daquilo que pontualmente era proposto. Nessa direção, mesmo que as

chamadas vanguardas gerassem dificuldade de acesso, aderência ou compreensão, pode-se apontar que a legibilidade poderia ser alcançada. No entanto, a contemporaneidade não parece apresentar os mesmos e seguros aparatos de abordagem e mediação. A “virada cínica”, no dizer de Peter Sloterdijk, a exaustão das vanguardas, a crise das ideologias, das narrativas, da historicidade e a virada linguística, introduziram aspectos que vieram a se constituir numa espécie de neblina densa que dificulta o estabelecimento de mediações para o que quer que venha a se configurar como arte contemporânea. É dessa forma que compreendemos que a constituição de mediações acerca dos procedimentos da arte num contexto contemporâneo que venha a se valer da aceitação do *topos* do ceticismo, somente possa ser pensado sob a luz do diagnóstico. Dessa forma, a presente investigação pretende mapear e fundamentar um certo “estado de coisas” especialmente quando voltado para o pantanoso e fluido instante personificado pelas propostas contemporâneas de arte. Para tanto, parece-nos necessário que se tome contato inicial com a recepção das propostas artístico-visuais num cenário pós-vanguardas.

O especialista em arte e ex diretor de comunicação da Tate Modern de Londres, Will Gompertz, iniciou a sua obra (Gompertz, 2013. Publicado no Reino Unido em 2012) com dois dilemas configurados pela Arte Contemporânea. Em 1972 a Tate adquiriu uma obra do artista minimalista norte-americano Carl Andre oferecendo mais de duas mil libras por ela. A obra chamava-se Equivalente VIII e ela consistia em 120 tijolos refratários que “quando dispostos segundo as instruções do artista, podem ser configurados em oito diferentes padrões, todos de idêntico volume” (GOMPERTZ, 2013, p. 11). Relatava o autor que essa aquisição veio a mobilizar parte da opinião pública que não compreendia o que entendia ser um mau uso do dinheiro. De acordo com o **The Burlington Magazine**, citado por Gompertz, por que gastar com algo que qualquer pedreiro poderia fazer? Trinta anos mais tarde, o autor apontava que a mesma Tate havia adquirido uma “fila de pessoas”. Comprou uma proposta do artista eslovaco Roman Ondák que previa, através de instruções a contratação de atores que então formariam uma fila com objetivo

performático. Todos os envolvidos deveriam estar voltados para a porta e apresentar uma “paciente expectativa”. De acordo com o que se pretendia,

a presença dessa fila intrigaria e atrairia transeuntes, que poderiam entrar na fila ou talvez caminhar ao lado dela, inspecionando perplexos e de sobrancelhas cerradas, querendo saber o que estavam perdendo. (GOMPERTZ, 2013, p. 12)

A surpresa do autor vinha com o fato de que essa nova aquisição da Tate não estimulou nenhuma espécie de tensão ou de indignação por parte da opinião pública. O que teria acontecido então em relação à recepção no espaço desses 30 anos? O público teria, de alguma forma, acostumado com as manifestações artísticas contemporâneas? Ou o valor das obras passou a integrar as apropriações estéticas? As duas situações mencionadas podem indicar uma maior aceitação por parte do público passados 30 anos das primeiras manifestações remetidas à arte conceitual. Mas pode ser também que o público tenha encontrado outros meios para continuar a se deparar com a arte. Nessa direção, os aspectos lúdicos ou relacionados aos estímulos sensoriais parecem se consubstanciar em alguma parcela de atração por parte de um público específico.

Mas quando saímos desse contexto, a herança da arte conceitual parece ainda se personificar em dificuldade de acesso por parte do público. A pesquisadora de Estética norte-americana, Cynthia Freeland (Freeland, 2001), nos apresenta uma situação que também pode ser mediadora em relação ao estado de coisas oferecido pela arte contemporânea. Talvez mais significativo ainda, seja o fato de que possamos acessar as propostas contemporâneas através de remissões às manifestações artísticas de outrora. A autora referiu-se a uma conferência que teve lugar na Sociedade Americana de Estética (sem data) e que versava sobre “A estética do sangue na Arte Contemporânea”. Um vídeo apresentava as situações exploradas pela linguagem da *performance* que dispunha artistas que manipulavam o sangue humano na direção de se pintarem e se parecerem com imagens famosas da arte ocidental. Mas o que poderia ser insólito e estranho, deixava um pouco de ser, quando Freeland recuperava a presença do sangue na arte como um todo, desde a pré-história. De acordo com Freeland,

Esses rituais não são estranhos na tradição europeia: há muito sangue nas primeiras linhagens do ocidente, a judaico-cristã ou

greco-latina. Jeová exigiu sacrifícios como parte de Seu pacto com os hebreus, e Agamenon, como Abrão, aceitou a ordem divina de cortar a garganta de seus próprios filhos. O sangue de Jesus é tão sagrado que ele é simbolicamente bebido pelos cristãos na crença de que serão redimidos e que alcançarão a paz eterna. A arte ocidental sempre refletiu esses mitos e histórias religiosas: os heróis homéricos alcançam favores dos deuses através do sacrifício de animais e as tragédias romanas de Lucan e Sêneca empilharam mais mortos que Freddy Krueger em *A Hora do Pesadelo*. As pinturas renascentistas mostravam sangue ou cabeças decepadas dos mártires; as tragédias shakespearianas terminavam tipicamente com esgrima e esfaqueamentos. (Freeland, Chapter 1, Kindle Edition).

A arte contemporânea se perfaz num inquérito que parece poder ser mapeado através de um número maior de alusões, sejam elas artísticas ou teórico-filosóficas. Observamos aqui uma via de acesso e de intermediação para com as artes na contemporaneidade e que nos parece profícua. Seriam alguns temas reincidentes na tradição artística do Ocidente? Talvez sim. E além disso, poderíamos também acrescentar que o artista também possui uma história que é a de se encaminhar por vezes contra o senso comum do período que privou a sua sociabilidade. Enfim, a liberdade de criação que tanto convêm e que se espraia pela arte, quase sempre não consegue granjear unanimidade. Assim, uma pista de acesso às configurações dispostas pela arte contemporânea pode se perfazer na retomada de iniciativas anteriores e nesse sentido a história da arte ou da recepção pode ser um importante auxílio.

Outro traço específico que também está presente se perfaz na permanência da concepção de belo. Inaugurado nas cogitações platônicas, o belo se percebe exilado da arte, ofício execrado por Platão uma vez que remetido ao plano sensível e dominado então pela mimeses. Inserções de Aristóteles e dos filósofos neo-platônicos, como Plotino, redirecionam o belo para o ofício dos artistas e essa interpretação se manifesta na obra de arte que pode então vir a configurar a beleza de um ponto de vista inclusive transcendental. Mas, para arte contemporânea, a beleza parece não ser mais uma referência. Propomo-nos a discutir esse juízo partindo da hipótese de que o conceito de belo tenha se afastado da configuração real e migrado para a ideia ou concepção. De fato, o assentimento em relação ao belo - o que nos agrada ou o que nos dá prazer, numa apropriação ligeira - parecia mais se ajustar e depender dos atributos possuídos pelos artistas em relação às linguagens que escolhiam, fosse na direção da representação figurativa ou

mesmo na abstração. A tradição artístico-visual do ocidente, considerando especialmente o movimento que se funda no Renascimento, acostumou-nos à aproximação entre o domínio da linguagem (pintura, escultura, gravura) para com o objeto que se pretendia representar ou em direção à personificação da subjetividade do artista e, nessa direção, pensamos em Kandinsky ou Mondrian. Essa articulação caminhou celeremente para a sua dissociação, especialmente após as investidas dadaístas, sendo Duchamp um de seus mais proeminentes executores. A partir de então, com mais volúpia, acompanhamos o florescimento da chamada arte conceitual que distancia o artista de um fazer específico: o domínio de uma linguagem que passa pela articulação *técnico-manual*. Tais aspectos puderam ser encaminhados para um artesão, na acepção mais antiga da palavra: aquele que vai executar a concepção e que pode ser um marceneiro ou um serralheiro.

No entanto, o que não é algo de novo no panorama da artes, nem sempre verificamos uma adesão por parte da recepção e desse modo, o público se ressentente talvez por ainda buscar algumas certezas conferidas pelo percurso da arte moderna, típica do século XX. Nesse aspecto, o processo de subjetivação nos procedimentos artísticos não se perfaz como somente contemporâneo. A arte bizantina, por exemplo, foi sendo configurada a partir do naturalismo renascentista e algumas vezes é abordada como tributária da ausência de domínio manual por parte dos artistas. Para muitos, a perspectiva, um dos mais fortes aspectos que confere a ilusão de tridimensionalidade, salvou a pintura dos achaques mais abstratos reforçados pela dimensão teológica. Enfim, se abstração subjetiva vêm sendo tratada como um problema de acesso, a arte antiga oriental, mesopotâmica e egípcia nos provêm de inúmeros exemplos em que a busca pela racionalização se perfaz em obras notadamente abstratas.

Uma outra abordagem pode ser remetida em relação às fontes bibliográficas que atestam à percepção de que vivamos uma crise nas artes. Julian Spalding (**The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today. New York: Prestel, 2003** e **Con Art: Why You Should sell your Damien Hirsts While you Can. New York: Jenny Brown, 2012**) é um pesquisador em combate com a arte contemporânea no sentido de buscar identificar o que

entende ser um embuste associado ao domínio da mídia. Nessas obras, a proposta do autor, a partir da recuperação inclusive de aspectos biográficos é a de nos colocar em dúvida em relação à validade artística de certas propostas de arte. Sua discussão se encontra naquilo que vem sendo abordado como a transformação da arte numa *commoditie*, ou seja na sua única validação como meio e investimento. Para Spalding, um dos dilemas enfrentados pela arte contemporânea diz respeito ao decréscimo de investimento na formação dos artistas. Nessa direção, o autor recupera situações havidas no século XX e que se imbricam ao afastamento do domínio do fazer. Situando a segunda revolução industrial como habilitadora da preocupação com o design, Spalding acredita que os artistas abandonaram o contato com o seu ofício, permanecendo então mais afeitos ao conceito. O título de uma de suas obras, *Con-Art*, passa exatamente essa ideia apesar da duplicidade. *Con-Art* pode ser visto como abreviatura de arte contemporânea ou de arte conceitual, mas também carrega o sentido de arte enganosa. Para o crítico, o próprio termo *arte conceitual* carrega uma armadilha uma vez que a artista desde sempre inspirava-se num conceito para então vir a realizar a sua obra mediante o domínio da linguagem escolhida. Hoje, no entanto, permanecemos com o conceito sem que haja conhecimento da linguagem. As propostas que se seguem na seara aberta por Duchamp são as mais elucidativas de acordo com Spalding. A partir daí, o *Eclipse da Arte* se manifesta a partir de um acordo tácito entre a recepção e o artista, tomado então como uma celebridade. De acordo com Spalding:

As academias de arte que começaram a florescer pela Europa durante o século XVIII eram escolas de aprendizagem coletiva, dirigidas por mestres acadêmicos. Essas escolas criaram um mercado restrito para o comércio das artes, ao mesmo tempo em que conferiam um status a ele. Os artistas não queriam ser equiparados aos artesãos mas colocados ao lado dos poetas. O novo treinamento acadêmico supunha fornecer aos pintores um posicionamento intelectual. Mas as divisões nas aulas começaram a povoar suas mentes: seria a arte uma carreira para todos aqueles que eram hábeis com suas mãos (as aulas práticas) ou para aqueles que eram bons com suas cabeças (a aulas teóricas). Mesmo o sobrevivente mais superficial da arte contemporânea sugere que as cabeças e as mãos perderam totalmente o seu espaço. Não há mais espaço para aquele sonho ocasional que floresceu tão maravilhosamente no Renascimento em que a sociedade poderia se beneficiar se encontrasse um espaço para aqueles que quisessem ser tão bons com suas cabeças e mãos caminhando juntas. (Spalding, 2003)

Tendo em vista essa ambiência, partimos do pressuposto de aquilo que convencionamos chamar de Arte Contemporânea já se perfaz - através do título - numa dificuldade. Ao compararmos com os títulos dos movimentos modernos - chamados informalmente de *ismos* - percebe-se que uma das únicas qualidades presentes no modo como chamamos a arte na atualidade se caracteriza pelo aspecto cronológico. Essa situação aproxima-se dos instantes pontuais que vieram a forjar o nome *pós-modernidade*. Acerca dessa reflexão, somente poderíamos nomear esse momento como surgido após a modernidade. Sentimos, de certa forma, a presença de um domínio seguro sobre o que veio a se manifestar no período, *grosso modo*, que vai de meados do século XIX até a última metade do século XX. Essa segurança pareceu ampliar o espectro das incertezas com uma *fase* que se segue e que vem sendo refletida a partir da conhecida exaustão ou crise dos paradigmas. E sobre o pós-moderno, parecemos mais nos aproximar tão somente de um diagnóstico em que as certezas são solapadas por especulações bem como pelo incerto sentimento do desconhecido. Nessa orientação, há algo de parecido com o que ocorre no campo das artes visuais em se tratando do *sentimento de luto* em relação a uma época anterior que comportava aparentemente maior acerto e precisão no que dizia respeito aos estilos e movimentos. Assim, observa-se uma maior aderência de compreensão acerca das características presentes nas propostas futuristas, dadaístas ou surrealistas, para somente se ater nesses exemplos. O ponto de referência colocado no futuro desses movimentos, sem dúvida se introduz em facilidades - bem como riscos - para a interpretação deles próprios. Observo o perigo do pensamento retroativo e da queda no *mito do contexto*.

A chamada dialética das vanguardas, ensejada por Charles Baudelaire no **Pintor da Vida Moderna** (1863), mas em muito reforçada pelo aparato hegeliano-marxista, pareceu introduzir o pesquisador nas certezas acerca daquilo que passou. De tal forma, as oposições entre estilos parecem se perfazer na quase cumplicidade havida entre aquele que hoje se debruça sobre a história da arte moderna e os participantes desses movimentos. Entendo que a percepção dos problemas relativos ao título dado às propostas artísticas na atualidade - arte contemporânea - seja um aspecto a ser levado em

consideração na introdução aos problemas de acesso ao que hoje acompanhamos como manifestações artístico-visuais. Mas percebo que a relativização das supostas certezas pretensamente obtidas em relação aos *ismos* seja um outro meio para o estabelecimento de mediações para a arte contemporânea. Ou seja, pode ser que tenhamos nos acostumado ao ir e vir das vanguardas, aos seus anseios e expectativas, estabelecidas numa linha de tese, antítese e síntese - o que talvez seja somente uma crença de ordem hegeliano-marxista, um tipo de fé - , de tal forma que não mais conseguimos compreender um momento em que elas não mais ocorrem. Acerca desse estado de liquidez, algumas das chamadas revoluções de pensamentos ocorridas no final do século XIX e início do XX, parece-nos ter contribuído para a dificuldade de mapeamento do sentimento da contemporaneidade. Referimo-nos aqui aos produtos teóricos dispostos por Charles Darwin e Friedrich Nietzsche por acreditarmos que suas contribuições fornecem suportes para a intermediação inclusive com o que percebemos na atualidade em relação à dificuldade de apropriação dos fenômenos artísticos. Com isso, pretendemos apontar que não é somente a arte que têm demonstrado a exaustão de significados e sentidos, àqueles que nos acostumamos a mapear e *contextualizar* no século passado e que se balizavam, por vezes, numa dicotomia de fundo ideológico. É mais fácil compreender algo a partir da dicotomia entre mal e bem, entre avanço e retrocesso ou entre vanguarda e atraso.

Em relação à arte contemporânea, as certezas do passado apenas parecem nos afastar do estabelecimento de algum tipo de intermediação. Mas, se a arte manifesta um tipo de visão específica passível de ser imbricada com os estímulos da época em que o artista priva de sua existência, como poderia ser diferente? Algumas concepções científicas ou filosóficas dos séculos passados terminaram por se estabelecer em verdadeiras aporias na contemporaneidade. Nessa direção, o encetamento dos objetos de reflexão não mais se perfaz como eficiente e o próprio pensamento se mostra mais selvagem e distante do controle. Exceção seja feita às reflexões que se pretendem justificar de modo ideológico, uma vez que tomando o lugar da fé,

ainda parecem ser admitidas pelos que as seguem, como provedoras de certezas.

De Darwin, e mais especialmente na contemporaneidade a partir da corrente da psicologia evolucionista, tomamos a ênfase na seleção natural como meio de triagem inclusive do nosso critério de julgamento de gosto. Esse campo de estudos (Starr, 2013; Chatterjee, 2014) pretende dispor e aproximar as nossas opções estéticas como tributárias dos vetores - já demarcados por Darwin - da reprodução e da sobrevivência. Ou seja, não se trata então de recapitular a constituição de nossos valores estéticos a partir de uma grade que somente leve em consideração os aspectos relativos à cultura ou ao contexto histórico propriamente dito, mas sim de aproximar a concepção de belo da neurociência. Nessa investida, a estética ainda é tomada em relação às considerações mais clássicas, como em Aristóteles, no que diz respeito à aceitação de que o contato com a arte nos provoca prazer. Mas, diferentemente de toda tradição teórica que se desenvolveu no ocidente, trata-se de se examinar as áreas de nosso cérebro que são estimuladas pela sensação obtida no contato com a beleza. O potencial cético presente nesse tipo de exame é conferido na medida em que nos afastamos das propostas artísticas - o aspecto objetivo - bem como da dimensão subjetiva. De certa forma, ainda em contato com as cogitações derivadas da **Crítica do Julgamento de Gosto**, de E. Kant, caminhamos na direção notadamente empírica que é a de se voltar para o contato com os estímulos e respostas havidos no âmbito da neurociência. De acordo com Chatterjee,

Porque os cientistas deveriam escrever sobre estética? Filósofos, historiadores, críticos e os artistas tem muito a dizer. A visão da estética através das lentes da ciência poderia contribuir para o vasto conhecimento e as profundas descobertas que os humanistas têm acumulado ao longo dos anos? Num primeiro momento, isso pareceria improvável. Mesmo que seja duvidoso que a ciência tenha algo que valha a pena ser dito acerca da estética, cientistas como eu se sentem otimistas. Esse otimismo, talvez nascido na ignorância, é justificado por duas ideias centrais. A primeira ideia é que todo o comportamento humano, ao menos ao nível individual, possui uma contrapartida neural. Não há um pensamento, desejo, emoção, sonho, voo de fantasia que não esteja conectado à atividade de nosso sistema neural. E então os cientistas supõe que uma apurada compreensão das propriedades de nosso cérebro irá iluminar com uma luz especial toda faculdade humana. Essas faculdades incluem linguagem, emoção e percepção e não há razão alguma que justifique que essa compreensão não possa se estender para a estética. A segunda ideia é a que aponta que as forças evolucionistas

esculpiram nosso cérebro e comportamento. A biologia e mais recentemente a psicologia evolucionista proveram uma poderosa rede de associações que considera as forças que nos moldaram porque somos o que somos. (...) Desde a década passada, termos como neuroeconomia, neurodireito, neuroliteratura, e mesmo neuroteologia, infestam a nossa linguagem. Nem mesmo o sacrossanto domínio da estética está a salvo das neurohordas. (Chatterjee, Prefácio, 2014)

Acreditamos que esse campo, mais ou menos recente, que aproxima as concepções estéticas seja da psicologia evolucionista ou da neurociência, disponha uma situação que nos distancia das mais clássicas e tradicionais reflexões acerca do julgamento de gosto e da própria ideia de beleza. Além disso, notamos também um imenso potencial cético. Por um lado, encaminha-se a suspeita que recai sobre os papéis da cultura ou contexto histórico-filosófico. Por outro, nos aproximamos da definição - não tão distante de Platão - de que o Belo possa vir a ser definido e aproximado dos estímulos químico-eletrônicos que nosso cérebro recebe. De uma forma ou de outra, essa vertente tem condições ainda especulativas de cobrir de relativismo as nossas reações acerca da arte.

De Nietzsche, pensamos tão somente em sua contundência, especialmente no momento em que pretendeu ter fundado o nosso critério de julgamento moral como mais tributário de nossa luta pela sobrevivência. Não tão distante do repertório darwiniano, Nietzsche pretendeu desestabilizar nossas crenças na fundação de nossos valores morais como se fossem tributárias de algo além de nós. Mesmo que suas considerações críticas e cáusticas tivessem se estabelecido no campo da moral, é notório que sua visada se espalhou para outros campos. Nesse sentido, a arte moderna já pode ser intermediada pelo espectro da presença desse filósofo. Já a dificuldade de julgamento acerca das intenções artísticas na contemporaneidade parece obter um ajuste mais próximo com as cogitações do filósofo alemão. A partir de Nietzsche, que segurança podemos vir a apresentar no que diz respeito às tentativas de apropriação dos fenômenos artístico-visuais? O que considerávamos como belo até meados do século XIX, não poderia ser então um desdobramento ou consequência da inversão dos valores bem e mal? A beleza que somente se apoia em Apolo - harmonia, equilíbrio, justa proporção - não caminhou para a exclusão do grotesco, dos excessos e do sofrimento demarcado por Dioniso? A estética e o contato com as propostas artísticas no

contemporâneo, parece-nos, evidenciam dilemas que podem ser buscados originalmente nos estudos apontados acima. Assim, as oposições apresentadas na conhecida dialética das vanguardas parecem apenas nos lembrar de um suposto momento anterior em que as certezas pareciam iluminar o campo da arte. Tomado por esse viés de abordagem, porque a arte estaria imune a toda sorte de relativismos a que parece ter se acostumado o homem na contemporaneidade?

Uma outra modalidade de reflexão diz respeito à percepção da existência de diversas linguagens relativas ao fazer artístico. E, para tanto, o reconhecimento dos produtos assimilados pela história da arte também oferece perspectivas. A prática das academias de Belas Artes já identificava, no século XIX, a necessidade de uma pesquisa diferenciada e específica no campo da escultura, da gravura ou da pintura, para somente permanecer nesses casos. O que se pode retirar dessas experiências do passado é que cada linguagem incorporava uma série de procedimentos distintos bem como desdobramentos que lhes seriam adequados. A crítica formal da elaboração artístico-visual na contemporaneidade possui vida ativa, retoma e acolhe critérios forjados na mais longa espessura do tempo. Uma graduação em Artes Visuais no instante em que vivemos, busca oferecer referências em relação às diferentes linguagens. Percebe-se que há um pensamento *tridimensional* e que ele recupera as remissões ao espaço, à ativação ou não dele próprio, ou se ele se articula na presença do observador. Mas, se não mais nos pautamos na mimese como critério para o julgamento quanto à qualidade daquilo que nos é apresentado, acolhemos outros aspectos que passam pela concepção conceitual bem como pelo diálogo havido ou não com o chamado sistema das artes. Assim, pode ser que o artista deseje discutir de forma metateórica o que se costuma perceber como arte e que queira então mobilizar o receptor para outro lado.

Reconhece-se que certas linguagens parecem carregar algo mais remetido a uma tradição, destacando-se aqui, por exemplo a gravura. Não que com isto se queira dizer que essa linguagem não tenha encontrado seu espaço na arte contemporânea. O mesmo pode ser dito em relação à pintura. Outras linguagens notadamente foram bastante revistas na modernidade. A escultura

propriamente dita assumiu sua duplicidade na linguagem tridimensional e para isso devemos nos voltar para a produção de Duchamp ou da arte conceitual. O mesmo pode ser dito em relação à *performance* ou à linguagem audio-visual. Mais do que nunca se faz necessária a recuperação dos apontamentos, dos estudos, das entrevistas, das marginálias ou do procedimento dito *genético* da criação artística (SALLES, 1998). Na arte contemporânea, o objeto exposto numa galeria por vezes concorre com as anotações elaboradas pelo artista que concebeu a obra. Mas como não o seria se não mais temos necessariamente o suporte da mimeses, o assombro com a maestria manual ou com a narrativa propriamente dita que secundava a proposta? Em minhas pesquisas e na docência costumo equiparar o momento em que vivemos àquele vivido pela literatura na passagem do século XIX para o XX. E observo que as certezas oferecidas por Gustave Flaubert se distanciam das dúvidas apresentadas por Franz Kafka por James Joyce.

Um terceiro ponto que me parece necessário abordar com vistas à intermediação da arte contemporânea se remete ao corpus filosófico. A arte tradicionalmente - e se pensarmos, desde o século V a. C. - vem sendo refletida pelo âmbito das cogitações filosóficas. Com isso queremos apontar que o Belo, por exemplo, encontra-se primeiramente pensado por Platão e que ele não se encontra remetido às artes. Pelo contrário, o filósofo sequer suspeita de que as artes possam dar conta de uma aproximação ao Belo, sendo esse um objetivo da *dianoia* personificada na prática dialética apresentada por Sócrates. Já Aristóteles transitou pela poética, o fazer diferenciado que se estabelece no cotidiano refletido daquele que concebe a obra. E essa prática deve-se apoiar na mimeses.

Não se trata aqui de se fazer uma recuperação da participação dos diferentes pensadores e que deixaram de produto de suas reflexões em relação às artes. Mas sim, de apontar que a filosofia lança luz sobre o mister dos artistas e que por vezes, os próprios proponentes buscam estabelecer um diálogo mais próximo com ela, mesmo que continuem a fazer arte. Para a arte contemporânea, por exemplo, a fenomenologia de inspiração husserliana e mais recentemente, através dos estudos de Merleau-Ponty, tem se mostrado um instrumento de acesso em especial à linguagem tridimensional. Enfim,

quando tomamos o *fenômeno* na acepção clássica da palavra e que se destina àquilo que aparece, que dá sinal de sua presença, ganhamos novas perspectivas de acesso à produção artístico-visual na contemporaneidade. O vazio ou o oco costumam ser refletidos pelo artistas contemporâneos que se remetem ao tridimensional (ROMAGNOLO, 2006. PP. 172- 189) A fenomenologia os habilita - bem como aos observadores - a tomá-los como fenômenos e então serem tratados como presentes ou personificados.

Um quarto aspecto se dirige à autonomia da arte. Deve-se refletir sobre a necessidade da existência da mimeses como garantia de sua sobrevivência das manifestações artísticas. Levemos em consideração que a abstração, nos inícios do século XX, pautou-se por aspectos religiosos, matemáticos e outros remetidos à música. Ou seja, o afastamento histórico da cópia como critério de validação do fazer artístico, aproximou-se e incorporou uma reflexão nascida em territórios extrínsecos à arte. Experimentamos a transcendência quando defronte de uma lápide que pretende personificar o vazio e a ausência. Algo de parecido ocorre quando na presença de um símbolo religioso com o qual temos ou criamos alguma espécie de afinidade. Aprendemos com Kandinsky e Mondrian que os diferentes matizes cromáticos podem se aproximar dos tons e subtons dispostos pela música. E com Malevich, na mesma época, que a criação humana se perfaz naquilo que é o ponto zero da elaboração, ou seja, aquilo que não se encontra na natureza, como o quadrado perfeito. Para todos esses exemplos, o que dá guarida às experiências propostas é o fato de que o fazer artístico se configura num campo autóctone e original.

Na inexistência da mimeses há que se buscar outros meios para a persistência daquilo que para Kant se personificava no desinteresse. Se o critério da qualidade da cópia perdeu sua proeminência, o que devemos colocar no lugar para que a relação entre observador e obra ainda permaneça? Será a hipótese de que a arte ainda continua a nos ofertar perspectivas de reflexão distintas daquelas ofertadas por outros campos e sem demérito nenhum para eles? Temos ciência de que a abordagem de cunho marxista - aquela que veio a suscitar as cogitações adornianas - termina então por sepultar qualquer perspectiva de fruição estética dessa natureza uma vez que estaríamos tomados e mobilizados pela *lógica da mercadoria*. Num certo

sentido então, essa perspectiva de acesso apresenta um esgotamento das abordagens kantianas, vindo a resumir a estética àquilo que podemos todos experimentar quando defronte de uma gôndola de supermercado, no contato com uma nova proposta de *design* de uma lata de sopas.

O quinto aspecto que nos parece pertinente se dirige à história da arte. E talvez o exame das propostas mais próximas de nós possa vir a ser um caminho. A arte contemporânea parece ser tributária, mesmo que de maneira difusa, das experiências dadaístas, do expressionismo abstrato, da *pop art* e da arte conceitual. Temos acesso facilitado às reflexões operadas por muitos desses artistas bem como pela produção reflexiva dos estudiosos do campo. Interessa-nos então a discussão acerca do encetamento dessas propostas num viés historicista. Assim, cabe aqui retomar o contexto mais amplo - histórico, filosófico, literário, midiático, musical, teatral, etc - como meio de acesso relativo aos que os artistas do passado vieram a realizar.

Tendo por meta o estabelecimento de intermediações para com a arte contemporânea, a história da recepção às manifestações artísticas no passado - especialmente moderno - pode ser indicadora de perspectivas de acesso. A história, tomada aqui como fonte indiciária, pode nos auxiliar em especial, quando nos voltamos para os instantes em que se observou as dificuldades de acesso às propostas remetidas à arte. Raro é o caso em que no predomínio das vanguardas modernas, as iniciativas artísticas tenham contado com a aceitação plena por parte da recepção. Os hiatos e vácuos de compreensão quanto ao que pretendiam os artistas no passado podem ser intermediadores na busca por balizas para o acolhimento da arte na contemporaneidade. Quando não, essas investidas podem ter algo a nos dizer acerca da, por vezes, inconsistente questão colocada no nosso momento atual e que diz respeito à tentativa de se apreender o que é a arte ou qual é a proposta da arte contemporânea.

Referências bibliográficas:

CHATTERJEE, Anjan. **The aesthetic brain: how we evolved to desire beauty and enjoy art**. New York: Oxford University Press, 2014.

FREELAND, Cynthia. **Art Theory: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2001.

GOMPERTZ, Will. **Isso é Arte: 150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até Hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SPALDING, Julian. **The Eclipse of Art: Tackling the Crisis in Art Today**. New York: Prestel, 2003.

_____. **Con Art: Why You Should sell your Damien Hirsts While you Can**. New York: Jenny Brown, 2012.

STARR, G. Gabrielle. **Feeling Beauty: The neuroscience of aesthetics experience**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.

ROMAGNOLO, Sérgio. "O OCO na escultura" in Nazário, Luiz e França, Patrícia (orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. Pp. 243 -252.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

TALLIS, Raymond e SPALDING, Julian. "Arte e Liberdade" in **Dicta & Contradicta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. São Paulo: IFE, 2012. Número 9, julho. PP. 42 a 63.

Fernando Amed, Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Professor Titular da Faculdade de Comunicação da Faap - São Paulo-Brasil e Professor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa Narrativas do Contemporâneo do Programa de Mestrado da Belas Artes de São Paulo. Autor dos livros *As cartas de Capistrano de Abreu* (2006) e *Thomas Sowell: da obrigação moral de ser cético* (2015), dentre outros. <http://lattes.cnpq.br/5732831611339510>

ARTE, ORTE, ARTE?

Rogério Rauber
GIIP/UNESP – rauber1960@gmail.com

RESUMO

Reflexões poéticas sobre dialogias acadêmicas? Questionamentos sisifianos? Entrópicos? Utópicos? Möbianos? Anti-artigo? Dispositivo comentador da natureza autotélica da arte? Escrita automática, só uma catarse antitecnocrática, hã? Hein? Erte? Irte? Orte? Urte? Arte?

PALAVRAS-CHAVE

Anti-artigo. Autotelismo. Dialógica. Escrita automática. Tecnocracia.

RESUMEN

Reflexiones poéticas sobre dialogias académicas? Cuestionarios sísifianos? Entrópicos? Utópicos? Möbianos? Anti-artículo? ¿Dispositivo comentarista de la naturaleza autotélica del arte? ¿Escritura automática, sólo catarsis antitecnocrática, hã? Erte? Irte? Orte? Urte? Arte?

PALABRAS CLAVE

Anti-artículo. Autotelismo. Dialógica. Escritura automática. Tecnocracia.

Configurar esta reflexão como anti-artigo parte de poético flerte, estético ir-te em orte¹, assumindo que surtem dialogias² numa franca oposição à delinquência acadêmica³? Em qual medida perguntas efetivamente inquietam? A partir de qual ponto apenas amortecem a inquietude? A alardeada liberdade artística é mero fetiche, dissimulando a escravidão contemporânea⁴? Questões macro⁵ e microestruturais⁶ reincidentemente confrontadas pela classe artística seriam

¹ O termo “orte” foi criado pelo artista Nelson Leirner (1932 –). O crítico Tadeu Chiarelli (1956 –) comenta: “Orte... ort: prefixo de origem grega (Orth(o)-) que designa correto, reto, exato, direito, esclarecido. Aqui está a segunda definição de ort (ou orte) na obra de Nelson, aparentemente contra aquela primeira: uma subverte, desorienta; a outra, coloca no eixo. Porém, a orte de Nelson subverte corrigindo ou corrige subvertendo porque o artista possui, efetivamente, essas duas facetas. Ele é o demolidor e, ao mesmo tempo, aquele que instaura, que esclarece.” (CHIARELLI, 2002, p. 22)

² O antropólogo, sociólogo e filósofo Edgar Morin (1921 –) define a dialógica como uma “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) Não se trata, portanto, daquele entendimento circunscrito à definição dicionarizada: o “que pretende provocar discussão, debate, diálogo” (HOUAISS, 2008).

³ Referência ao texto “A delinquência acadêmica”, do sociólogo e professor Mauricio Tragtenberg (1929 – 1998), onde o autor reflete sobre os problemas de sobrecarga burocrática nas instituições de ensino, os motivos para esta sobrecarga e as alternativas para enfrentar este problema.

⁴ Alusão às palavras do filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953 –), em entrevista: “Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2017)

⁵ Exemplo de questões macroestruturais: a crônica falta de verbas para o fomento às atividades artísticas, o excesso de burocratização nas instituições culturais e a especulação financeira no sistema de arte.

⁶ Exemplo de questões microestruturais: ilusões acerca de peculiaridades do processo criativo, conceitos equivocados e deficientes articulações da classe artística.

coerentemente abordadas quando instrumentalizadas por uma maior consciência acerca das especificidades do nosso campo de conhecimento, bem como dos meandros do processo criativo? Este artigo integra algum experimento artístico? Ou trata-se de amálgama conceitual, numa bricolagem⁷ teórica concebida via escrita automática⁸? Imagens tornadas visíveis⁹? Texto sisifiano¹⁰? Utópico? Entrópico? Möbiano¹¹? Letras ao léu? Receptáculo de projeções? Faltou combinar o jogo¹² com os tecnocratas¹³? Por que esta profusão de notas explicativas¹⁴? O autotelismo que caracteriza a atividade artística se faz paradoxal ou coerentemente à sua natureza cognitiva? Daí algo sempre escapar nas interpretações simplificadoras, que recalcam os aspectos complexos da arte? E daí tudo aquilo que desconforta, assombra e seduz neste trabalhar roçando as sublimes fronteiras do desconhecido?

⁷ A professora e filósofa Marilena Chauí (1941 –) explica: “Que faz um *bricoleur*, ou seja, quem pratica *bricolage*? Produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outros objetos. Vai reunindo, sem um plano muito rígido, tudo o que encontra e que serve para o objeto que está compondo. O pensamento mítico faz exatamente a mesma coisa, isto é, vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. Com esses materiais heterogêneos produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e suas finalidades, os poderes divinos sobre a Natureza e sobre os humanos.” (CHAUI, 2000, p. 161)

⁸ A escrita automática, método basilar do movimento surrealista, foi inaugurada no livro “Les champs magnétiques” (Os campos magnéticos, 1921), de Philippe Soupault e André Breton. Teve sua importância evocada no próprio Manifesto Surrealista (1924). É um prolongamento da livre associação de Freud, usando a rapidez a fim de evitar a censura da razão, liberando conteúdos subconscientes: “um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento” (BRETON, 1985, p. 54). Mas a livre associação tem origens anteriores a Freud. Em 1788, Schiller já defendia o respeito à “livre ideia incidente”, em uma carta à Körner. Freud havia lido, em sua adolescência, um ensaio de Ludwig Börne, “A arte de tornar-se um escritor original em três dias” (1823), que propunha: “Pegue algumas folhas de papel e escreva por três dias seguidos, sem enganos e fingimentos, tudo o que lhe vier à cabeça. Escreva o que você pensa de si mesmo, de sua esposa, da guerra dos turcos, de Goethe, do processo criminal de Fonk, do dia do juízo final, dos seus superiores. No final do terceiro dia, você ficará espantado com o que você teve de pensamentos inusitados, todos eles provenientes de você.” (BÖRNE, 1823, tradução deste pesquisador)

⁹ Referência ao texto de Paul Klee (1879 – 1940) em sua “Teoria da Arte Moderna”, onde se lê: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível. E o campo gráfico impulsiona, devido a sua natureza mesma, com todo direito e comodamente, à abstração. Nela, o maravilhoso e o esquematismo próprios do Imaginário são dados de antemão e ao mesmo tempo se expressam com suma precisão. Quanto mais puro é o trabalho gráfico, quer dizer, quanto maior importância se dá às séries formais de uma representação gráfica, mais se diminui o dispositivo próprio da representação realista das aparências.” (KLEE, 2007, p. 35, tradução deste pesquisador)

¹⁰ Relativo ao mito grego de Sísifo, condenado por Zeus a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha. Próximo do seu objetivo, a pedra rolava montanha abaixo, obrigando Sísifo a executar o trabalho *ad aeternum*.

¹¹ Referência a Auguste Ferdinand Möbius (1790 – 1868), matemático que, em 1858, descobriu uma superfície estranha, um objeto bidimensional com superfície única. A fita que levou seu nome é um objeto topológico comumente lembrado para simbolizar continuidades infinitas.

¹² Na Copa Mundial de Futebol de 1958, o técnico da seleção brasileira, Vicente Ítalo Feola (1909 – 1975), durante o jogo contra a União Soviética, teria instruído Garrincha [Manuel Francisco dos Santos, o Mané Garrincha (1933 – 1983)]: “Você pega a bola e dribla o primeiro beque. Quando chegar o segundo, dribla também. Aí segue até a linha de fundo e cruza pra trás para o Vavá marcar”. A resposta atribuída a Garrincha: “Tudo bem, ‘seo’ Feola, mas o senhor combinou isso com os russos?”.

¹³ Tecnocracia é o sistema político baseado numa burocracia que afirma atender a decisões técnicas, mascarando sua submissão a interesses corporativos. É a grande inimiga da arte, na opinião deste pesquisador.

¹⁴ Iria argumentar evocando o livro de Marcia Tiburi... Mas então tá. Parei.

¿Reconhecidas aquelas fronteiras dos labores seduzidos às sombras confortáveis, com sua complexidade recalcada por casuísmos simplificadores, a arte escapou algures ilesa, esvaída por entre frestas, dando a entender que seriam futilmente aprazíveis todos os campos semânticos como coerências providenciais, tocandinho a pauta rasgada daqueles pseudoativismos artísticos que alardeiam capturas criativas em percentuais suspeitos, adimplentes de contabilizados impropérios dos descomunais inventários atrelados ao macarthismo, à midiotização, ao judicialismo tirânico, à formatação de inconsciências, naquela milenar subserviência rendida à instauração da desumanidade, já que as mínguas culturais sempre redundam em pseudopesquisadores curvados a quem lhes sobrepuja os pudores inócuos, feito os historicismos periodistas entregues ao proselitismo da arte levianamente disruptiva, ao passo que demandas por proezas criativas irmanam urgências humanistas, as de subvertermos todo e quaisquer projeto atrelado aos sortimentos tecnocráticos, anti-pragmatistas em malabarismo entre topologias kafkianas, desembrenhando arquétipos enclausurados, absolvendo serendipidades malcriadas, rédeas soltas às epifanias, metaesquematicando signos e degustando potências, como sempre foi aos inocentes sambistas que coreografam desconexões de outros mercês, pois nos confrontos que são os verdadeiros objetos deste artigo, de onde partem tantos impropérios à subjetividade bandoleira e para onde vão, na totalidade destas folhas conceituais, aqueles cândidos filões de vice-e-versa, autodeterminados em sua divergência à conduta condescendente, uma efetiva möbianice, pois dela se ocupam debatedores contumazes ao versarem depurações tautológicas e, se algures pusilanimam, então nossa arte irritará ao desarticular premissas, fustigando alívios, ao arrepio dos broncos sedentos de superficialidades em imagens tantas, falcatruas fantasiadas para satisfazer toscos empenhados em obscurecer discernimentos, embrionados nos repugnantes ocos do encimadomurismo, desfilando perfídias, armadilhas para travar lembranças, sobretudo em praças agônicas, cooptando academicismos nos espelhamentos entregues às placitudes servis, graçolas esgarrafunchando vícios de nichos poéticos, qual antinomias determinadas a estabilizar partidários inconfessos do surfar caciquístico, rebolando ilusionismos, fermentando simulacros cartografados em conciliadores tons, planeando sequestros da matéria-prima pictórica, na submersão de genealogias polutas, alardeadoras de que poetizar já se tornou matéria eventual, prognosticando estetizações colonizadas no fatal e doutrinário cataclismo pós-industrial que mortifica potências estéticas,

desencarguemo-nos, pois, de todos os fins e de todos os nadas, bom seria leminskar em cada encruzilhada dos caminhos do meio, então distopias ruiriam, a arte se sobreporia ao atuar parasitário, florescendo amorosidades, radicando fluíres libidinosos, absolvendo notívagos que se esvoaçam no elocubrar de inversões para nos liberar do inquirir, enquanto desfraldaríamos traquinagens por conta de cargas imaginativas que se impacientam em desnudar isto que daqui partiu rumo a um experimentalismo articulista, delirância de compulsiva arteirice, devir provocativo que nalgum ponto incorrerá em derradeira causicoisalidade, propondo sublimarmos plenas potências de visualidades libertárias, remetermos epifanicamente aos encantamentos não testados, deslindarmos dialogias prenhes de complexidade, desfrigorificarmos eflorescências, honrarmos letrados kamikazes decolados ao caos, já que decorativas escritas provém só de pesquisadores minguados poética e sabiamente, conscientes somos que tal remanescente servilidade se posterga instrumentalizada ao arrepio de nosso despreparo frente a esta reedição da ditadura civil-empresarial-midiática-religiosa-militar, enquanto os golpistas-privatopatas e os biofinanciopentecostonarcotraficantes verde-amarelam milícias, calcificando destinos terceiro-mundistas, incrustando sectários formalistas de umbigos, rentabilizando vozes ressonantes de melodias sonambulistas, inocentando purulências, nutrindo expectadores reféns dos significados mecânicos, das rumações deslavadas, das banalidades carimbadas na esperança de que dialéticas sim-senhorizem todos os proveitos dos assessórios que conjuram o tecnicismo dos algoritmos obsoletizados, alimentando seus crentes para que nunca faltem picadeiros, para que todos os velhacos pseudoconhecimentos delimitem percursos por premissas marteladas, porque seriam desmascarados tantos alardeamentos bancados via recursos astronomicamente disparatados, evidenciaríamos as reais demandas destes canastrões recursivos em maquiar seculares ineficiências, alforriaremos produções ainda não contaminadas por falsos privilégios, boicotaremos rudes pirotecnias, neutralizaremos os tributários de septicemias, emprestaremos vozes aos jogos de cutucares e, desatarantados dos labirintos de dúvidas vulgares, diuturnamente autorreferenciaremos as proposições de tantos contemples pasmosos, das arquiteturas típicas ao encantamento, ativando potências visuais capazes de transpirar silêncios inseminadores, sussurrando libertárias blasfêmias naqueles parlatórios dobrados à claudicância, subvertendo letramentos, como que aviando aventuras próprias às façanhas semânticas urdidas a estibordo das cartesianices,

naufragadas no esquivamento de prenhos devires, nunca permitidos ao alvorecer, clausuras atreladas à ignorância de quem nunca demonstra boa vontade para revisar fundamentos, enleados às suas peripécias obscurizantes, pendulares avalistas de demonstrações inconsistentes, desfrutando do fato de ainda prosperarem tecnicidades à moda de neuroissos e neuroaquilos, monstrosinhos fofos caídos dos leitos desamados, esticando penas ao sol, temperando escambos, mal assentados sobre o belo velho, em pseudo-oposição aos academicismos canônicos, reciclando proposições generalistas, coagulando eufonias enquanto aos demais faltava a liberdade do verbo, requentando estatutos em banho-maria, berro cínico em sentido amplo e, ao mesmo tempo, atestando sua crônica imperícia, desqualificando refutações por meio daquelas vetustas catequeses fragmentadoras e que dane-se todos os fazendeiros de clichês entregues ao eterno debacle contra os abolicionistas da sujeição distópica, nós multifacetaremos os demais rebeldes fazendo eclodir poéticas, retomando o passo rumo às nascentes, adensando o acatamento dos destemores ancestrais, vigores desmedidos em prol dos festins celebrando ardentes caldeirões a serem catapultados em pleno provocativo, tanta arteirice, toda delirância, arte, erte, irte, orte, urte, porque cada partir eterno dos cargueiros de porquês comprova a esquisitice de mudas exclamações em que pensamos solitudes esclarecidas em escaldapés amenizadores de agruras atípicas, qual amálgamas prismáticos no dançar de línguas, camaleônicas premências esmaecendo lendas, zarpando sem saudade daqueles contextos inférteis, dos coesos performáticos nas órbitas antimísticas que se anunciam como mistérios solucionados no seu contrário, aforismas predispostos à transcrição sistemática, entrementes torpezas albergadas no baralho existencial, subsumidas expiações são almoçadas no chinês e paranóicos veios permanecem mal suturados por insistências escorregadiças naquela subsistência refratária ao abrir de cortinas de palco, claro, só algumas carroças emperradas em itinerários simplórios diagramados para ensinar veladuras às cabeças planas, feito lobotomias que satisfazem ao eterno retorno dos modelos tramados por especialistas em litígios, antagonizando clamores pluralistas, conspurcando o divisionismo dos elementares mais troglós, análises vasculhantes eliminando sumariamente evidências daquilo que tais relações teriam de indubitável fatuidade, truculência personificada em alijar oposições aos pensamentos tensionados por banalidades que constituem agonias homogêneas, qual expiações nietzschianas, sobretudo após preleções polêmicas,

desavergonharemos as colheitas nas desaforadas fertilizâncias de territórios processuais enfim libertos, puta vontade lógica a paradoxar derrames euclidianos dando tratos à bola em plena área de fractais, substituindo fazeres recalcitantes, arquivando regulamentos de erótica desfaçatez, espreguiçando ansiedades do criar e do rever introspectivo, com mais prazer dia a dia, na sua, comunicadores de afetos arremessados no mondrianar de improvável pollockidão, um iconoclasmo às transversas, pois é sempre providencial lembrarmos que o olhar, nunca retiniano e jamais monocular, se faz corpotemporambienteceteralmente, tal crítica aquela do exemplar crítico que se arrisca em seu papel ao observar tudo muito bem observado, ah, como são lindos os críticos infalíveis, só que não, adulamentos fracionados são passíveis de contestar pelos já reiterados despedaçantes visuais, enquanto é para prestigiadores da pós-verdade que se destinam as fabricações industriais dos factoides destinados a corromper discursos atrelados ao funcionalismo, delatores de suas próprias sanhas lambe-botas, estes fanfarrões descaradamente explícitos na intransigência fustigada de artérias que não se prestam a coisa outra do que ao escarafunchar de fraturas férteis, prepotências daquele voltar mudo às épocas inquisidoras, porque se alguém ou alguma coisa aqui trata senão de tal atuação e isso faz-se expressão inoportuna, sublinharemos as raízes de todas as evidências no esforçar-se em tal aproveitamento, em suma, urgências exigem, portanto agora mesmo, não depois, tomaremos ciência de que ao mundo, como possíveis engenhocas, já não criam dificuldades por antonomásia as primárias petulâncias completamente distintas das imaginativas, incapazes de reiterar momentos do vacilar de um que outro purista, disciplinado sem elucidação, recordaremos aos quatro sopros os caminhos libertários mui pouco trilhados de fato, pois quintaniar é o que há de bom, danadas vanitas abolirão monofonias e enfim degustaremos cartografias pluriperspectivadas, como sempre vislumbrado no pleno desabrochar das formas indóceis de nossas nuas sinfonias dissonantes aos ouvidos maldosos, qual narcisos espelhados nos próprios frágeis, a diversão da diversidade é esculhambar monoculturas, rizomatizando descontroladamente, sem rapinar aplausos pelos traçados que abomino, enxergo neles certa verborragia e tals, mas não tão a ponto que me façam ausentar do debate, só que agora vou preparar o jantar e até logo, bom saber eu também nunca sei tudo o que passará neste pensar com lápis na mão, como se liberar do imobilismo depois do já feito, não é o mesmo que reviver tanto quanto necessário com apagamentos nossas pinturas e desenhos?

Referências

BRETON, Andre. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes; prefácio Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leimer: arte e não arte*. Versão em inglês Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Galeria Brito Cimino: Takano, 2002. 228 p., il. color.

KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

HOUAISS, Antonio. Villar, Mauro de Salles. Franco, Francisco Manoel de Mello. *Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2007.

RAUBER, Rogério. *Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias*. São Paulo: 2015. 118 p. Dissertação (Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos). Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

TRAGTENBERG, Mauricio. *A delinquência acadêmica*. In: Sobre educação, política e sindicalismo. São Paulo: Unesp, 2004. Coleção Mauricio Tragtenberg, vol. 1. 3ª ed. rev.

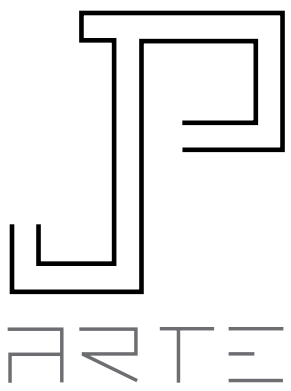
Internet:

BÖRNE, Ludwig. *Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden*. 1823. Disponível em <www.autoren-magazin.de/200.0.0.1.0.0.phtml>, acesso em 22 maio 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 'O artista se tornou figura da liberdade', diz filósofo Didi-Huberman. Entrevista para Daniel Augusto. Caderno Alias de O Estado de São Paulo. 20 mai 2017. Disponível em <alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303>, acesso em 28 maio 2017.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações pictóricas no campo expandido. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Pesquisador do grupo de pesquisa GIIP.



PROGRAMA

JORNADA DE PESQUISA EM ARTE
PPG UNESP 2017

2ª EDIÇÃO
INTERNACIONAL



JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG UNESP 2017 2ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

P R O G R A M A

TERÇA-FEIRA 3.out.2017

- 10h** Credenciamento
12h Intervalo/almoço
- Teatro Reynúncio Lima**
- 14h** ■ Mostra de Música.
Lucila Tragtenberg:
SOUND – 3'04"
- 14h10** **ABERTURA OFICIAL**
Prof. Dr. aGNuS VaLeNtE
- 14h30** ■ Palestrante convidada
Profa. Dra. Sara Rojo: "Teatro
Latino-Americano em Diálogo:
Produção e Visibilidade"
- 15h** ■ Palestrante convidada
Profa. Dra. Rosana Paulino:
"Gênero, Arte e Ciência na
Poética de Rosana Paulino"
- 15h30** ■ Palestrante convidado:
Prof. Dr. Lívio Tragtenberg:
"O EGO e o CEGO"
- 16h** Debate
16h30 Intervalo/café
- Galeria de Arte Alcindo
Moreira Filho**
- 17h** ■ Mostra Artes Visuais
Performances:
Lucila Tragtenberg:
Sound, pinturaforadapintura,
Galeria – 4'
- 17h15** ■ Programação da Jornada em
parceria com V Seminário
Vozes Performáticas
Performance vocal: Voz/
concepção/direção: Alexia
Evellyn. Percussão corporal:
Fernando Altenfelder.
A Lua girou.
Escadaria Central – 8'
- 17h30** ■ Mostra de Cênicas.
Dança. Daniela Álvares Beskow:
Meia Hora. Saguão – 30'
- 18h** ■ Abertura Exposição Fotografia/
Vídeo
DINTER UFT/UNESP. Saguão do
térreo
- 19h** Intervalo/jantar
- Teatro Maria de Lourdes Sekeff**
- 20h** ■ Mostra de Música.
Rafael Y Castro:
Golpe de Vista – 50'
- Teatro Reynúncio Lima**
- 21h** ■ Mostra de Artes Cênicas.
Fernanda Azevedo. KIWI
Companhia de Teatro: Carne -
Patriarcado e Capitalismo-90'
- 22h30** Encerramento do dia

QUARTA-FEIRA 4.out.2017

- 10h** Credenciamento
- 4º andar - Comunicações**
- 10h** ■ Mesa 01
Narrativas/Arte Popular
Mesa 02
Poética / Técnica / Tecnologia
Mesa 03
O Cuidado de si/O outro
Mesa 04
O vocal / A fala / Dança
- 12h** Intervalo/almoço
- Teatro Reynúncio Lima**
- 14h** ■ Palestrante convidado
Prof. Dr. Michael Asbury:
"Genealogies of the
contemporary:
the politics of poetics"
- 14h30** ■ Palestrante convidada
Profa. Dra. Lucimar Belo:
"Poéticas e políticas
entrelaçadas"
- 15h** Debate
15h30 Intervalo/café
- Atenção:
Dirigir-se ao Teatro com
antecedência de 30'**
- Teatro Maria de Lourdes Sekeff**
- 16h30** ■ Música Brasileira para
Percussão
Grupo PIAP/UNESP
Regência: Carlos Stasi
Programação da Jornada em
parceria com I Seminário de
Música Brasileira da Unesp
16h30 a 17h30 – 40'
- Teatro Reynúncio Lima**
- 18h** ■ Mostra de Artes Cênicas
Wânia Storolli/Coletivo
Entrelado de Teatro: Outros
delitos de agora – 20'
- 19h** Intervalo/jantar
- Teatro Reynúncio de Lima**
- 20h** ■ Mostra Música
Rafael Y Castro
Afromacarrônico – 5'
Aquecimento – 6'11"
- 21h** ■ Pedro Azevedo Sollero
Guitarra Solo
Música improvisada – 30'
- 22h30** Encerramento do dia

QUINTA-FEIRA 5.out.2017

- 10h** Credenciamento
- 4º andar - Comunicações**
- 10h** ■ Mesa 05
Metodologias /
Procedimentos / Espaços
Mesa 06
Processos de Criação
e Trajetos
Mesa 07
Imaginação, Representação
e Cultura
Mesa 08
Ensino / Professor / Docência
- 12h** Intervalo/almoço
- 4º andar - Comunicações**
- 14h** ■ Mesa 09
Modernismo
Mesa 10
Ritual
Mesa 11
São Paulo / Arte Moderna
e Contemporânea
Mesa 12
Livro de artista / Ilustração /
Palavra
- 16h** Intervalo/café
- 4º andar - Comunicações**
- 16h30** ■ Mesa 13
Cultura Popular
Mesa 14
Questões de Estética
Mesa 15
Linguagens Comparadas /
Incorporadas
- 19h** Intervalo/jantar
- Teatro Reynúncio Lima**
- 19h30** ■ Mostra Música
Thiagson/Grupo Parágrafo D
Parágrafo D – 25'
- 20h** ■ Mostra de Cênicas
Marilyn Nunes/Oposto Teatro
Laboratório O oposto – 50'
- 21h** ■ Mostra de Música
Fernando Chaib
Percussão:
Gesto e Imagem – 40'
- 22h30** Encerramento do dia

SEXTA-FEIRA 6.out.2017

- 10h** Credenciamento
- 4º andar - Comunicações**
- 10h** ■ Mesa 16
Feminino
Mesa 17
Política
Mesa 18
O Público, o Grupo,
o Colaborativo
Mesa 19
Campo artístico / Campo
Político
- 12h** Intervalo/almoço
- 4º andar - Comunicações**
- 14h** ■ Mesa 20
Psicologia / Psicanálise /
Sexualidade
Mesa 21
Arte Contemporânea I
Mesa 22
Arte Contemporânea II
- 16h** Intervalo/café
- Sala da Orquestra
Sala 108, 1º andar**
- 16h30** ■ Mostra de Música
Carlos Santos
Compositor/intérprete na
percussão – 20'
Gigante Negão – 12'
A estória do Cangaceiro – 12'
- Saguão / Rampa**
- 18h** ■ Mostra Artes Cênicas
Larissa Lorena de Oliveira:
Dança de Apartamento – 10'
- 19h** **ENCERRAMENTO
DA JORNADA**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"**

Instituto de Artes Unesp
Câmpus São Paulo
R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271
Barra Funda, São Paulo, SP,
01140-070