



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013



Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

ANAIS 2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP
(Sebastiana Freschi – CRB8/3938)

Jornada de Pesquisa (2013 : São Paulo, SP)

J82a

Anais [da] Jornada de Pesquisa [recurso eletrônico], de 26 a 28 de novembro 2013 / coord. Milton T. Sogabe, José Leonardo do Nascimento ; org. Hosana Celeste Oliveira e Maryana Rela ; projeto gráfico Noara Lopes Quintana Garcez. – São Paulo : UNESP – Instituto de Artes, 2013.

375p. : il.

Internet <http://www.ia.unesp.br/%23!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/>

Evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado e Doutorado da UNESP

ISBN: 978-85-62309-14-4

1. Arte. 2. Arte-educação. 3. Artes visuais. 4. Música I. Sogabe Milton T. II. Nascimento, José Leonardo. III. Oliveira, Hosana Celeste. IV. Rela, Maryana. V. Garcez, Noara Lopes Quintana. VI. Título.

CDD: 700

Jornada de Pesquisa 2013 - Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado e Doutorado
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", de 26 a 28 de novembro de 2013.

Comissão Organizadora Prof. Dr. Milton Sogabe, Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, Alexandre Gomes Vilas Boas, Claudio H. A. Campos, Danielle Pereira, Eliana Lobo, Hosana Celeste Oliveira, Lucas Ribeiro de Melo Costa, Maryana Relá, Noara Quintana Garcez Pimentel, Priscila Andreghetto, Rogério Rauber, Rosângela Aparecida da Conceição, Tatiana Lunardelli, Valéria Rodrigues e Viviane Comunale

Comissão Científica Claudio H. A. Campos, Lucas Ribeiro de Melo Costa, Rosângela Aparecida da Conceição, Valéria Rodrigues e Viviane Comunale

Colaboradores Fábio Rodrigues, Nigel Anderson e Maurício Adinolfi

Coordenação e Supervisão geral Prof. Dr. Milton Sogabe e Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Produção executiva Danielle Pereira, Hosana Celeste Oliveira e Priscila Andreghetto

Produção artística *Artes visuais* Carol Peres, Lucas Ribeiro de Melo Costa, Maryana Relá, Rogério Rauber, Alexandre Gomes Vilas Boas e Selma Daffre. *Música* Claudio H. A. Campos

Coordenação de monitores Priscila Andreghetto

Coordenação de palestrantes Eliana Lobo e Tatiana Lunardelli

Documentação Alexandre Gomes Vilas Boas, Nigel Anderson, Fábio Rodrigues e Rogério Rauber

Divulgação Viviane Comunale e Valéria Rodrigues

Gerenciamento de conteúdo web Viviane Comunale, Alexandre Gomes Vilas Boas e Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel

Projeto gráfico Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel

Realização Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Programa de Pós-Graduação em Artes

Anais – Jornada de Pesquisa 2013

Organização Hosana Celeste Oliveira, Maryana Relá e Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel

Diagramação (digital) Hosana Celeste Oliveira e Maryana Relá

Projeto gráfico Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel

Catálogo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES - UNESP

ANAIS 2013
JORNADA DE PESQUISA

São Paulo
UNESP – Instituto de Artes
2013



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

ARTE-EDUCAÇÃO



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

OFICINAS COM LIVROS QUE EXPLORAM A SENSORIALIDADE: INVESTIGANDO A EXPERIÊNCIA COM CRIANÇAS

Camila Feltre¹

Resumo

Este artigo relata experiências de oficinas realizadas para famílias na Casa das Rosas - espaço de poesia e literatura, propiciando vivências com livros que exploram a sensorialidade a partir da sua materialidade. Envolvendo atividades de leitura e criação, as oficinas também provocam reflexões sobre as relações entre os adultos e as crianças e sobre a prática do mediador cultural.

Palavras-chave: oficinas educativas - livro - sensorialidade

Sommaire

L'article développe expériences des ateliers pour les familles dans Casa das Rosas - espace de poésie e littérature, que permettant expériences avec des livres que explorent la sensorialité, de leur materialité. Avec activites comme lectures et créations, les ateliers aussi possibilient réflexions sur les relations entre des adults e des enfants sur la pratique du mediateur culturalle.

Mots-clés: ateliers - livres - sensorialité

O Caminho pra casa

Início o texto traçando um breve caminho sobre como minhas escolhas vieram se encontrar com as experiências que tive durante os três anos que trabalhei como educadora na instituição cultural Casa das Rosas - Espaço Cultural Haroldo de Campos de poesia e

¹ Mestranda no Instituto de Artes da UNESP, área Arte e Educação, linha de pesquisa Experiências Educacionais e Mediação Cultural, orientadora Prof^a Dr^a Rejane Galvão Coutinho. Email: cafeltre@hotmail.com

literatura, localizada em São Paulo. Começo refletindo como algumas escolhas me trouxeram para esse lugar, de educador, de contato constante com a arte, de criador e de pesquisador. Optei começar pela minha infância, tempo-espaço que, por interesse, me propus a pesquisar.

Creio que as melhores lembranças da minha vida vieram da infância. Há muito tempo venho pensando o que ela tinha de tão especial que tivesse marcado forte e sutilmente a minha vida, ou era então mais uma história qualquer de criança. Ainda não sei, mas descobri que essa história é importante por um único motivo, é a minha.

O meu universo de criança era rodeado de cheiros, matérias, gostos e carinho, e acredito que esse foi o primeiro despertar que me levou a gostar de arte. Foi na infância que comecei a desenhar, como toda criança, mas foi na infância que decidi não parar. Fiz de tudo: desenho, pintura, escultura. Todo mundo gostava de desenhar, mas eu dava importância pra isso. Acreditava nisso e em mim. Assim, ganhei vários concursos na escola: verde é vida, mata atlântica, etc. Falaram que eu ia ser uma boa publicitária, porque tinha ótimas ideias, mais do que "talento" pro desenho. Ainda bem que alguns palpites falharam.

E foi na casa da minha avó, que a gente sempre chama de casa de vó, apesar de ser de vó e vô, que minha infância aconteceu. Numa casa com quintal e horta, em Barra Bonita, uma cidade de 35 mil habitantes, e esse número não muda nunca, com cheiro de barro e chuva de carvão.

Rodeada por brincadeiras de pintar parede, lavar quintal, entregar flores na rua, roubar madeira do vizinho, fazer chá de pétalas, subir nas árvores, montar casinha de garrafas, nadar no tambor, tomar café da tarde, correr pelo quintal que minha criança se deu. E foi nesse cantinho do mundo que eu aprendi o significado da palavra sabedoria: minha avó que me ensinou. Ela me ensinou também o que é ter paz. E assim se deu minha primeira leitura de mundo.

Depois vieram os estudos fora do quintal, dentro da escola. Optei estudar artes visuais e mudar para a capital. Troquei a cidade do interior, a convivência com os pais, a tranquilidade e o silêncio pelos sonhos da cidade de arte e cultura. Muitas expectativas acompanharam minhas descobertas. No Centro Cultural São Paulo, tive a primeira sensação de que a arte pode ser acessível, de todos e para todos. E foi onde conheci o que é um trabalho educativo. Com uma entrada totalmente pelo acaso e por afinidades, fui parar em um lugar

cheio de ensinamentos, onde estive acompanhada de verdadeiros professores e descobri o que eu queria seguir fazendo.

E assim continuei até começar a trabalhar na Casa das Rosas, um casarão de 1935, situado na avenida Paulista, que ainda guarda um jardim cheio de rosas. Quase um lampejo na escuridão, um restinho de sobrevivência na tumultuada Avenida Paulista.

Foi nesse momento que meu caminho descobriu outras passagens, outros terrenos e novos desafios. Eu, que sempre escolhi pelas imagens, me vi disposta a pensar em palavras, a propor atividades educativas voltadas a literatura e poesia. Mas a paixão veio aos poucos. Descobri, junto com a vivência de companheiras de trabalho, a fantasia do livro infantil.

E nele me apoiei. Imagens e palavras estavam ali, juntas para expressar e comunicar algo. O terreno das artes plásticas, das imagens, dos desenhos e das pinturas começou a ficar maleável, a terra ceder, deixando espaço para outro universo entrar. Os planos não se mantiveram seus espaços delimitados, eles começaram a se fluir, a se confundir. E então eu descobri o espaço onde eu queria estar; o da fronteira, na margem; beirando a arte e a literatura, as imagens e as palavras.

Nesse encantamento e buscando referências conheci por meio de um curso o trabalho do artista e design italiano Bruno Munari. A pesquisa cresceu e as oficinas começaram a acontecer.

E a o que acontecia, não acontecia somente nas tardes de domingos das 15h as 17h na sala decorada com flores de gesso e grandes janelas que davam pro jardim; continuava em mim, e continuava nas conversas com aquelas que dividiam comigo o gosto pelos livros. O clima de troca do grupo ficou muito forte em mim, e foi o que contribuiu para que os desejos continuassem.

Oficina com livros: apanhando gestos, detalhes, movimentos...

"Apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.

Não gosto das palavras

fatigadas de informar.

Dou mais respeito

às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que as dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor os meus silêncios." (BARROS, 2009, p.43)

Ao longo de três anos o educativo da Casa das Rosas desenvolveu muitos projetos envolvendo o livro infantil, porém relatarei sobre as experiências decorridas de sete oficinas que aconteceram entre 2010 e 2013, em que participei como educadora.

As oficinas pertencentes a programação Domingo em família tinham como princípio aproximar crianças e seus familiares do espaço por meio de atividades lúdicas, envolvendo literatura e poesia. Nesse momento, em que "tudo é transitório e fugaz, principalmente nas grandes cidades do século XXI" (GUIMARÃES, 2009, p.40), esses encontros possibilitavam resgatar a presença física, o contato com outras pessoas, por meio da vivência coletiva.

Assim, as propostas tinham como objetivo principal propiciar experiências. Aquelas que, como proposta por Larrosa, só acontece quando se tem um sujeito disposto, como um "território de passagem, algo como uma superfície de sensibilidade na qual aquilo que passa afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios,

alguns efeitos" (2004, p.160). Para que a experiência aconteça é preciso "dar-se tempo e espaço" (2004, p.160). As vivências com os livros privilegiam "passividade, receptividade, disponibilidade e abertura" (2004, p.161) que as crianças frequentemente carregam, junto com vontade de descobrir.

Busquei e continuo buscando nas oficinas os desperdícios propostos pelo autor Manoel de Barros; gestos, descobertas e movimentos que acontecem nesse frágil momento de aprendizado. Um espaço de fantasia permitida no meio de tanta realidade, um tempo pra criação e para a descoberta, de estar com o outro e de estar consigo mesmo.

Lendo o objeto: um livro, muitos olhares

Durante as oficinas, privilegiava o momento da leitura no início da atividade, para maior entrosamento do grupo e para a exploração do objeto livro. Com alguns selecionados pela presença da materialidade na sua narrativa e expostos aos participantes, propunha ao grupo que escolhíamos um para ser lido coletivamente. Com o virar das páginas, apareciam falas, comentários, palpites e tentativas de adivinhar a página seguinte. A atenção estava voltada para todos os elementos do livro, ou seja, a leitura era feita do objeto como um todo: imagens, formatos, ritmos, margens, tamanhos, materiais, uma verdadeira escavação sobre ele. Como mediadora, colocava-lhes questões, apontava elementos, desafios, surgindo diversas leituras.



Leitura do livro "A onda" de Susy Lee, realizada no dia 1/04/2012

Narrativas visuais: experimentando os papéis, formatos, encadernações, margens

As primeiras oficinas tinham como referência os livros ilegíveis, criados por Bruno Munari e editado pela Editora Corraini, Itália, em 1984. Constituídos de folhas de papel cartão coloridas com diferentes cortes e sem nenhuma palavra impressa, o autor queria investigar: "O livro como objeto, independente das palavras impressas, pode comunicar alguma coisa, em termos visuais e táteis? O que?" (1998, p.211).



Livro ilegível, 1984, Editora Corraini

Propondo o mesmo desafio, as oficinas "Ver com as mãos tocar com os olhos" ², estimulavam os participantes a experimentar diferentes formas, cortes, sobreposições e formas de encadernar, num mesmo formato, 10x10cm. Assim, surgiam diversas possibilidades de leituras e a criança se colocava no lugar de autor e leitor da própria narrativa.

² Título retirado da exposição Proibido não tocar - crianças em contato com a obra de Bruno Munari, realizada no Sesc Pinheiros 2009.



Oficina Ver com as mãos tocar com os olhos, 22/01/2012

Outro livro de Bruno Munari *Na noite escura*, mais acessível que outros do mesmo autor por ter sido editado em 2007 por uma editora brasileira, também foi bastante explorado durante as oficinas. Constituído de três histórias, tinha como novidade o diferente uso dos papéis como componente da narrativa.

A primeira história é composta de papel cartão preto e que funciona como cenário de um gato percorrendo a cidade durante a noite. No alto da página um furo indica uma luz amarela que, com o virar das páginas se torna mais forte e ficamos mais próximo de revelá-la.



Na noite Escura, Bruno Muanri, 2007

Descobrimos o que é a luz e a segunda história se inicia. O uso de papéis finos e transparentes traz à narrativa uma "atmosfera de neblina matinal".

uma atmosfera que revela a profundidade do cenário (pelo grau de transparência do papel), apesar da impenetrabilidade da névoa (metáfora estabelecida pela sequência de 'superfícies movediças' das folhas de papel – de menor gramatura e portanto mais flexíveis que os dos outros dois cadernos). O livro funciona como um jogo: o desafio é desvendar coisas novas (TEIXEIRA, p. 158-159).



Na noite Escura, Bruno Muanri, 2007

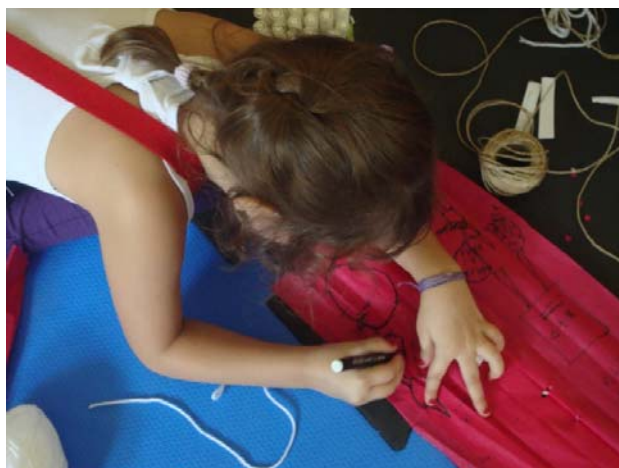
O papel translucido dá espaço a um papel acinzentado, com textura rugosa, que inicia um caminho. Na primeira página temos um convite: "Uma gruta vamos entrar?" Com recortes ondulados sentimos percorrer pelo interior da gruta, encontrando um baú de tesouro de famosos piratas, representado por uma aba que abre e fecha, desenhos rupestres e um rio subterrâneo, construído de papéis vegetais em tamanho menor. As histórias não são totalmente isoladas, alguns elementos como "pedras, plantinhas e uma pequena formiga fazem referência a diversos momentos do livro, amarrando todo o conjunto até que o leitor chegue na guarda que marca a volta do céu noturno."(TEIXEIRA, 2010, p.160)



Na noite Escura, Bruno Muanri, 2007

O livro aponta um indício de narrativa cíclica, " com o retorno da noite um gato aparece como se estivesse ao mesmo tempo se despedindo e convidando a começar o livro outra vez." (TEIXEIRA, 2010, p.160)

A história vivenciada na leitura reverbera no momento da criação: surgem novos suportes, tamanhos, formas de encadernação, dobras e materiais utilizados de maneira criativa.



Oficina Avivando histórias, 3/03/2013

Na fotografia acima, o uso de papel crepom, usualmente utilizado para compor uma ilustração se torna a própria estrutura do livro, encadernado por fios de lã.



Oficina Ver com as mãos tocar com os olhos, 22/01/2012

Com a mesma liberdade, o menino cria um livro, une folhas de sulfite coloridas com cola e desenha uma cobra com fitas de papel crepom. O resultado é um trabalho gigante, quase do seu próprio tamanho.



Oficina Avivando histórias, 3/03/2013

Nesse trabalho, a criação acontece por meio de escolhas de papéis sobrepostos: crepom sobre cartão. A união delas se dá por um fio de lã amarrados no centro com furos.

A margem do livro foi outro elemento apresentado com criatividade nas oficinas por meio dos títulos *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, da autora Susy Lee. Neles, a margem tem papel fundamental para a narrativa, "é a dobra física central da encadernação do livro (chamada no jargão editorial de "espinha") e, ao mesmo tempo, é o limite entre a fantasia e a realidade" (LEE, 2012, p.89). Assim, divide os mundos que é vivenciado pela personagem.



Onda, Suzy Lee, 2008

Esses livros expressam a materialidade do objeto, para Susy Lee "se pintar numa tela é como esticar o corpo todo para fora, criar um livro é como abraçar o próprio corpo e tentar ir para o interior de algo". (2012, p.100)

Os livros que compõe sua trilogia podem ser considerados livros imagens, aqueles que expressam da melhor maneira uma ideia por meio de imagens. Para a autora:

O mais desafiador na criação de livros-imagem é ser capaz de conduzir, com delicadeza, os leitores e, ao mesmo tempo, abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura. Um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar. (2012, p.146)

Durante os encontros outros livros imagens foram descobertos como *Meu leão*, de Mandana Sadat, *A toalha*, de Fernando Vilela, *Filó e Marieta* de Eva Furnari.

A experiência com o outro

A maioria das crianças que frequentaram o museu vieram acompanhadas de familiares, na maioria mães e pais, avós, tios, e em minoria babás. A interação aconteceu de diferentes maneiras, desde o início da atividade até o final, mas no momento da criação essa interação tornou-se mais visível, já que a proposta de criar o livro fica aberta às interpretações. Assim, no decorrer das atividades pude notar diferentes perfis, mas que, para relatar, divido em três: o adulto que cria isoladamente, aquele que interfere na produção e o que não participa da atividade.

O primeiro grupo representou aqueles que embarcaram na proposta, ficaram instigados a participar e a criar, geralmente acompanhando crianças maiores e que não precisam de dedicação à todo momento. Constroem o livro, expõe e vivenciam a atividade por completo. Em alguns casos, pude perceber que geralmente trabalham com crianças e procuram a oficina para ampliar repertório, referências.

Outra postura encontrada foi a dos adultos que criam em conjunto com a criança, instigam com perguntas, sugerem, dão palpites, estimulando a produção. Fazem a atividade mais difícil como a de cortar, dobrar, costurar, deixando espaço para a criança fazer suas escolhas. Nesse grupo, também há aqueles acompanhantes que interferem negativamente, mostrando a todo momento o que é o certo e o que é o errado, com a frase "É assim!". Deste modo, muitas crianças não conseguem se expressar, limitados pelos familiares que inibem a criatividade, agindo totalmente no sentido oposto à proposta da oficina.



Oficina Livro Adentro, 01/04/2012

Nessa imagem, mãe e filha criam juntas. Como a criança era muito pequena, a mãe disponibilizou os materiais e alguns livros para terem como referência.



Oficina Ver com as mãos tocar com os olhos, 03/06/2012

Nesta outra fotografia, mãe e filho expõe juntos o livro que criaram: folhas sobrepostas, a chuva que começa a cair e a primavera que chega.

O terceiro grupo que classifiquei foram dos adultos que não participaram da atividade. Preferiram aproveitar o tempo que as crianças estavam entretidas para fazer outra coisa, como visitar os espaços da Casa das Rosas, tomar um café ou ficar no telefone.

Essas observações foram fundamentais para perceber como essas relações influenciam no comportamento e na forma da criança se expressar.

Por que crianças?

Hoje em dia há um certo excesso de atividades para crianças. Em muitos espaços o público infantil tornou-se o foco principal, como museus, parques, shoppings, festas, apresentações, livrarias e no mercado em geral. Isso acarreta para elas uma agenda cheias de compromissos, com horário pra tudo. Por que então insistir em uma atividade infantil voltada às famílias?

Segundo a pesquisadora Paula Selli, "podemos enumerar como principais intermediadores da relação criança-museu os pais e as escolas, sendo que os pais colocam-se a frente nessa função junto a outros familiares como tios, avós e irmãos (2011, p.101). Assim, a família é fundamental no processo de criar relações de identidade e pertencimento com os espaços culturais.

Além de propor atividades pensadas para a criança e o adulto em conjunto, as oficinas tem como objetivo principal proporcionar atividades lúdicas com o livro, para que desde cedo, a criança possa se relacionar com ele de maneira prazerosa, estimulando assim o gosto pela leitura.

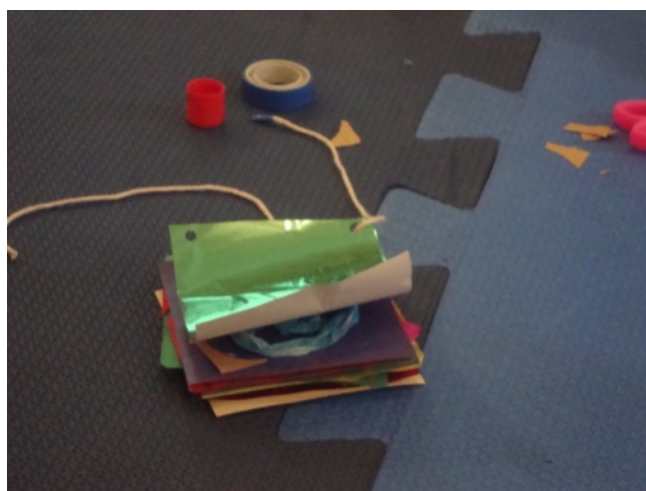
Bruno Munari com essa preocupação criou os pré livros (Il prelibri), próprios para crianças bem pequenas, no formato de 10x10cm, coloridos e com diversos materiais: papel, papel cartão, madeira, tecido, feltro e plástico. Eles "devem dar a impressão de que os livros são objetos assim, com muitas surpresas dentro" (MUNARI, 1998, p. 226). Os pré livros, criados 1980 são "objetos parecidos com livros, mas todos diferentes para informação visual, tátil, material, sonora, térmica" (MUNARI, 1998, p.223). Todos levam o título *livro* na capa e contracapa, que pode ser lido de qualquer forma, para que a criança associe o prazer da brincadeira e descoberta vivenciada ao objeto livro "É preciso, desde cedo, habituar o indivíduo apensar, imaginar, fantasiar, ser criativo (MUNARI, 1998, p.225)



Il Prelibri, 1980, Editora Corraini

Por meio da experiência de uma criança, Munari relata: "um livro macio e quente, rosa fúcsia: de vez em quando aparece o meio das páginas um pequeno corte. Na página central encontra-se um belo botão branco. Talvez se possa abotoar? Vamos ver." (1998, 229)

Assim, diante tudo isso, posso constatar que as experiências das oficinas com as famílias, tendo o livro como objeto a ser explorado, podem provocar vivências em diferentes aspectos: na criança, enquanto produtor, fruidor e leitor, nos adultos enquanto participante desse espaço de troca com a criança e no mediador, intermediando essas relações por meio das propostas. E mais, pode acontecer o que não está previsto, o que geralmente se dá nesses férteis espaços dos intervalos, em uma tarde de um final de semana qualquer.



"A criança partiu. Aonde ela foi?Acabou?"

Referências bibliográficas

- BARROS, Manoel. *Memórias inventadas - a infância*. São Paulo: Editora Planeta, 2009.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 378p.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Interações sociais e novos padrões perceptivos na construção da subjetividade*. Logos 30, Ano 16, p.34-47, 2009.
- LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Tradução: Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LEE, Susy. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SELLI, Hilst Paula. *Crianças, Museus e Formação de Público em São Paulo*. Dissertação de Mestrado - UNESP, São Paulo, 2011.
- TEIXEIRA, Laura. *Livro-ativo: a materialidade do objeto como fundamento para o projeto do livro infantil em forma de códice*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2010.



A IMPORTÂNCIA DA FORMAÇÃO ESTÉTICA PARA O EDUCADOR DA INFÂNCIA¹

Mara Lúcia Finocchiaro da Silva²

Resumo

Em 2009, atuando como Orientadora Pedagógica programei os encontros formativos com os gestores municipais de cinco escolas de Educação Infantil de São Bernardo do Campo, definindo o plano de trabalho com o objetivo de cultivar práticas mais sensíveis com os educadores da infância. Este relato narra a experiência que despertou o desejo de provocar mudanças nas percepções e ações dos educadores junto às crianças pequenas, afetando também a sensibilidade dos formadores de educadores. Concordando com Ostetto (2010) introduzimos os questionamentos: de onde e como vem a sensibilidade? Ela é cultivada, construída, provocada, estimulada, formada? É possível educar para a sensibilidade? Perguntamo-nos se a formação favoreceria uma postura crítica para assegurar a infância e seus direitos, como o de ter uma escola que oferecesse a vivência cultural, favorecesse a autonomia, o prazer e a alegria. Pensando quais conhecimentos seriam necessários a este educador e revisitando as concepções de infância, percebemos a criança ocupando uma posição de menos valia. Seria necessária a problematização das práticas escolares para ressignificar o lugar delas no projeto educacional e isto implicava desconstrução, mexer no intocável, no cristalizado. O educador teria que ver o mundo com outros olhos, para poder ensinar as crianças a verem e a sentirem as coisas do mundo. Após vivenciar situações estéticas com os próprios formadores, defendemos a ideia de que o educador precisa ser

¹ Relato das reuniões realizadas com Diretoras, Professoras de Apoio Pedagógico e Professoras de Apoio à Direção (equipes gestoras) das cinco EMEBs da Educação Infantil do Município de São Bernardo do Campo, SP, acompanhadas pela Orientadora Pedagógica Mara Lúcia – março a novembro de 2009.

² Educadora desde 1984 e Orientadora Pedagógica de escolas públicas no Município de São Bernardo do Campo, SP. Mestranda em Artes pela UNESP- São Paulo. Orientador: João Cardoso Palma Filho. E-mail: marafinocchiaro@hotmail.com

alimentado com várias linguagens expressivas para que possa iniciar a criança na leitura do mundo e introduzi-la às alegrias culturais. Para isso, precisa ter a sua percepção aguçada ampliando suas vivências estéticas e artísticas nos espaços de formação.

Palavras-chave: formação de professores; educação estética; sensibilidade.

Em 2009 um grupo de gestores de escolas públicas se reconfigurava. A maioria das pessoas já se conhecia e algumas novas pessoas integravam a poética de estar junto. Foi sempre visível a alegria de se encontrar, o desejo de caminhar junto fazendo a leitura do mundo para torná-lo melhor para todos. Cada uma com seu estilo, contribuindo e somando saberes, gerando novas possibilidades!

O acompanhamento realizado aos formadores de educadores da infância reanima nossas intenções de lutar por um mundo melhor e mais humano, nossos desejos de provocar rupturas necessárias para cultivar práticas mais sensíveis, e este relato de acompanhamento narra uma experiência que afetou os sujeitos e os fez provocar mudanças nas próprias formas de percepção e intervenção junto às ações dos educadores de crianças pequenas³.

Evidenciando a dimensão estética como elemento constitutivo de um projeto educacional- pedagógico comprometido com a formação humana em sua inteireza, pode-se dizer, juntamente com diversos autores (Albano Moreira, 1984; Dias, 1999; Guimarães, Nunes & Leite, 1999; Nogueira, 2002; Leite & Ostetto, 2004; Trierweiller, 2008, entre outros), que ampliar repertórios artístico-culturais, provocar o desejo e a curiosidade, instigar a desconfiança do traço acostumado e das certezas absolutas, incentivar a ousadia de desenhar caminhos de busca e experimentação, afirmando autorias, convertem-se em premissas para um trabalho que articule educação e arte de um modo geral e, especialmente, na formação de educadores. (OSTETTO, 2010).

Concordando com o posicionamento de Ostetto (2010) introduzimos os questionamentos: de onde e como vem a sensibilidade? Ela é cultivada, construída, provocada, estimulada, formada? Como vai adiante? É possível educar para a sensibilidade?

O grupo se pôs a pensar sobre esta formação necessária aos educadores da infância articulada às aprendizagens das crianças ainda mais novas na escola, considerando a implantação do Ensino Fundamental de Nove Anos. Seria necessário atender às características da faixa etária, aflorar as potencialidades e atentar para as necessidades específicas das

³ Uma das experiências subsequentes em uma destas escolas tornou-se objeto de pesquisa da autora na UNESP-IA em 2013.

crianças de 2 e 3 anos recém-chegadas nas escolas organizadas para as turmas de 4 a 6 anos, até então.

Entendemos que alguns pontos precisariam ser analisados, entre eles as ideias de infância e criança presentes no cotidiano escolar, assim como as linguagens priorizadas nos projetos. Caberiam intervenções que provocassem imaginação, fantasia, ludicidade, afetividade, despertando a sensibilidade dos próprios educadores, refletindo sobre as concepções e implicações no trabalho como educadores da infância.

Para tanto, nos perguntamos sobre o perfil do educador da infância⁴: Os contextos da sua formação estariam favorecendo uma postura crítica para assegurar a infância e seus direitos, entre eles o de ter uma escola que ofereça a vivência cultural, favoreça a autonomia, o prazer e a alegria⁵? Que conhecimentos seriam necessários a este educador?

Estabelecemos objetivos que ajudassem a refletir sobre os fundamentos da formação dos educadores considerando a concepção humanizadora que valoriza a afetividade, o cuidado, a escuta e a criatividade. Seria importante recuperar os pressupostos dos projetos político-pedagógicos a fim de analisar as linguagens prioritárias para o desenvolvimento e criatividade das crianças e, por fim, reconhecer a importância da compreensão do desenvolvimento infantil atrelado ao reconhecimento das singularidades das crianças. Não poderíamos descuidar da necessária ampliação de linguagens expressivas tanto na formação de educadores, quanto das crianças. Nesta seara não seria possível abrir mão da ideia de desenvolvimento infantil, reconhecendo as singularidades históricas e culturais das crianças e também dos adultos que a cercam.

Uma atividade inicial de sensibilização foi uma entrevista pessoal⁶ com as integrantes que ficou exposta no primeiro semestre para acesso de todo o grupo. Cada uma revelou um pouco de si, socializando sua história, descobrindo preferências, sonhos, intenções. Criou-se um memorial bem interessante, agradando a todas, que foram deixando suas marcas e formamos um grupo bem acolhedor que reencontrava marcas identitárias entre si. Aos poucos

⁴ A entrevista em vídeo com Paulo Freire (2001) menciona as qualidades do educador progressista, assim como sua obra *Professor Sim, Tia, não*, conceito que nos ajudou a estabelecer parâmetros para um perfil mais humanizador de educador da infância.

⁵ A ideia de alegria aqui se aproxima da defendida por Georges Snyders: “Falo e falarei sem cessar da alegria, mas não me refiro de forma alguma a uma satisfação piegas; a alegria cultural não diz respeito a uma cultura de água de rosas, à consciência tranquilizada”. (SNYDERS, 2008, p.16) A ideia de alegria está associada à potência de pensar e agir.

⁶ A entrevista se inspirou em uma publicação de revista Piauí –Ed.Abril- que abordava a vida pessoal de uma figura publicamente conhecida (Glória Maria, repórter) criando dois cenários de vida com as fotos das duas épocas para estabelecer paralelos: em 1975... Em 2009... Com várias questões que descreviam perfis dos formadores e foi bastante comentada e revisitada no primeiro semestre.

estratégias com diferentes linguagens foram propostas, procurando expandir formas de se expressar e sentir nos encontros⁷.

Tínhamos como primeiro objetivo resgatar as discussões acumuladas sobre a ideia de infância e revisitamos as concepções existentes nas escolas. Foram notáveis as marcas associadas à brandura, subalternidade, preparo para o futuro e esta forma de conceber a infância remete à relação centralizada nos comandos dos adultos, onde percebemos a criança ocupando uma posição de menos valia. Seria preciso ressignificar o lugar delas no projeto educacional. Ainda era preciso mudar? Por quê? O que mudar?

Segundo as gestoras e suas observações algumas questões ainda se faziam presentes nas escolas, tais como a falta de diálogo com as crianças; a falta do olhar para as singularidades predominando a homogeneização; a falta de construção de tempo, espaço e propostas com elas; a criança ainda era a última instância a ser ouvida na escola. Tínhamos gestores bastante incomodados com estas situações, o que se constitua como elemento fomentador de mudanças.

Isto implicava desconstrução, mexer no intocável, no cristalizado. Havia a necessidade de se apropriar da concepção de infância contrária à lógica do mercado, da preparação para o trabalho que prioriza certas linguagens e precisávamos compreender a infância como experiência, a busca de sentidos.

A situação da criança na sociedade atual preocupava o grupo: a sociedade oprime a infância; a família nega a liberdade de ser infantil; a escola oprime, nega a relação dialogal, o direito de brincar, de construir sua autoria. Visualizamos a necessidade de aprimorar as linguagens na pedagogia da infância: a arte aproxima o adulto da infância; explora novas formas de sentir, pensar, imaginar; fazer formação poética, permitir que o outro seja.

Os sujeitos da experiência necessitam aflorar potencialidades em experiências sensíveis, estéticas e culturais e reconhecemos que a formação precisa cultivar novas propostas com estes sujeitos de forma que revigorem suas emoções e afetos na relação com o mundo, não apenas como profissionais da educação com conhecimentos técnicos. Marina Célia Moraes Dias (2003 apud SOUSA, TESSLER E SLAVUTZKY, 2001, p.233) fala em alegrias culturais, acesso a heranças preciosas, deixadas a nós para a construção de nossa história:

O sentido da unidade de cultura e o fascínio pelo conhecimento mais elaborado precisam ser recuperados em nossa sociedade de comunicação de massa cuja ênfase está no consumo e num saber descartável e utilitário, que

⁷ Algumas das estratégias utilizadas estão disponíveis nas referências bibliográficas.

contaminou a própria escola. O encontro com tudo de mais bonito, profundo e relevante que a cultura pode nos oferecer é essencial para respondermos de maneira mais profunda e adequada à necessidade da alegria de ser – a que todos temos direito- e para podermos enfrentar as vicissitudes da vida que precisa ser cotidianamente reinventada no confronto de nossas forças e fragilidades (SOUSA, TESSLER E SLAVUTZKY, 2001, p. 233).

A visão da escola como espaço da reprodução e, não da criatividade e reinvenção, se afina com dificuldade de superar e transgredir o mundo impregnado pela racionalidade, sustentado na ideia de controle e seriedade dos sujeitos. Percebemos que os projetos de formação não oportunizam espaços de discussão sobre as observações dos educadores- espaços para refletir, estudar, experimentar e expressar-se livremente.

É necessária uma formação para apurar o olhar para cada criança, oferecendo maiores espaços para discussão/reflexão, produção de ideias entre educadores, que também precisam de sua autoria nos espaços formativos e tempo para escuta aos mesmos nos encontros individuais. Marina Célia (2003) destaca que a infância remete à busca de significados e que a alegria cultural é a paixão, inteireza da entrega ao jogo da alegria de educar. Isto se afina com o encontro consigo, com o outro e com a cultura, provocando brechas na forma de vida da sociedade atual: o saber descartável e utilitário que contaminou a escola.

Esta alegria de ser e enfrentamento ao cotidiano é também papel da escola como centro irradiador da cultura, espaço da convivência com as diferenças e espaço de construção de identidade. Isto significa espaço de experiências para realizar potencialidades criativas (lúdico, artes, cultura) essenciais à formação dos educadores. A criatividade é a essencialidade do humano no homem e precisamos do espelho do educador como representante da cultura para ver o mundo com outros olhos, para aprender a ver. O olhar do educador precisa ser alimentado com todas as linguagens possíveis para que ele possa iniciar a criança na leitura do mundo e introduzi-la às alegrias culturais, por isso é preciso ampliar as vivências estéticas e artísticas nos cursos de formação.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e se não ousamos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos. Fernando Pessoa (O Pensador, 2009).

Entendemos que deveríamos observar os espaços formativos das escolas, atentando para a existência do exercício da escuta às narrativas, ao falar de si, à valorização das experiências integrais dos educadores, a oferta de outras linguagens expressivas, o

acolhimento à liberdade intelectual, numa perspectiva curiosa e aberta. Surgiram questionamentos sobre o “endurecimento” de algumas pessoas, que carregam consigo histórias de cobrança e controle sobre suas próprias emoções e sentimentos.

Analisamos os focos priorizados nos planos de formação das cinco escolas: a construção da autonomia; os cuidados com as crianças; a inclusão e a diversidade; a formação de vínculos; a infância e a criança; os princípios democráticos; o espaço escolar; o brincar; o uso de instrumentos metodológicos e a sustentabilidade. Paramos para pensar *O que isso queria poderia dizer?* Foi preciso refletir sobre o processo formativo realizado nas escolas, avaliando as aproximações com a experiência da infância as superações necessárias e possíveis, o lugar para as experiências das crianças e dos adultos. Concluímos que precisamos oferecer novas posturas com nosso próprio exemplo; criar espaços de encontro com o outro, com descobertas para ambos. Assim, é preciso ter abertura para sentir novas emoções e despertar novos sentimentos e conhecimentos nos espaços formativos, suspendendo a necessidade de *ensinar* o outro a fazer o seu trabalho, mas apoiando as reflexões para as mudanças. Alguns versos de uma canção *Milágrimas* de Itamar Assunção e Alice Ruiz alimentaram nosso posicionamento: “[...] Troque já este vestido, troque o padrão do tecido, saia do sério, deixe os critérios, siga todos os sentidos... faça fazer sentido[...]”.

As rupturas são possíveis, de acordo com os versos da canção, o seriam também no cotidiano formativo. Refletimos sobre as ações formativas e percebemos as marcas da desumanização, alienação, dominação, coisificação, manutenção das formas de ser e estar no mundo. Neste caldeirão de pensamentos evidenciamos com a ajuda de Santos Neto (2004) quais seriam os aspectos humanos da competência docente: interioridade, subjetividade de cada ser humano, identidade, elaboração de projetos pessoais, capacidade de representação, de vida emocional, de consciência corporal, de elaboração de autoconceito apoiado na ideia de sensibilidade para ouvir o outro, compromisso com utopias. Evidenciamos que o paradigma tradicional existente nas formações veio ao longo do tempo rejeitando tal possibilidade.

Apoiando nossa reflexão lemos livro *O homem que roubava horas* de Daniel Manduruku (2007): este homem roubava a pressa das pessoas, dizia que o presente é agora. Convidou-nos a pensar o que temos feito com nosso tempo. “Eu roubo as horas para lhes dar tempo. Tempo de aprender a usar o tempo. Quem tem hora não tem tempo: Tempo de olhar o tempo.” Pensamos: Nosso tempo tem sido dedicado a que? A formação que temos feito tem contribuído para a integralidade dos aspectos da formação humana? As dimensões priorizadas

da técnica, do saber profissional casam com outros aspectos? Refletimos sobre as marcas que deixamos? Vivemos como sujeitos da experiência? Damos espaço para este sujeito?

Rubem Alves (2000) nos convidou a lembrar: somos mestres! Mestres precisam ensinar a alegria. Como fazer isso? Podemos ensiná-la? Podemos ser testemunhos da alegria, impregnados pela experiência e amorosidade; podemos inserir ações que introduzam as alegrias culturais e, procurar ver a desumanização como um desafio deste tempo que vivemos. Diante deste cenário, podemos ter intenções com a autonomia que reafirmam a importância da autoria, que se vincula ao conceito da alegria⁸.

Analisando os focos de estudo com o grupo percebemos que ainda é necessário maior cuidado com a arte e com as linguagens expressivas dos educadores. É preciso ter mais espaço para se conhecer, ouvir, conversar sobre experiências de vida, histórias. É preciso quebrar a dureza do trabalho, provocar as aproximações e compreender mais o outro. Assim, abrir espaços para as criações, produções, *poiesis*⁹ dos sujeitos...

Alternativas já existem e já acontecem nas escolas: entrevistas com funcionários e socialização; trabalho com as memórias de infância; CD elaborado com as canções preferidas de todos; vivência estética envolvendo os funcionários no percurso criador com materiais diversos, sendo estas iniciativas que vigoram na retomada da dimensão estética como conteúdo da formação. Grande evolução da formação técnica para a formação do ser sensível.

“Concluindo Provisoriamente”...

A sociedade em que vivemos não favorece a afetividade. Ela é reprimida e temos dificuldade no contato com o outro, é baixa a tolerância à diversidade humana. Predominam o egocentrismo e o individualismo, onde a ênfase é dada à competição e não à cooperação. A tendência é da padronização para facilitar a vida corrida, acelerada pelo mundo da informação e da pressa. Desta forma, reafirmamos a relação competitiva quando não favorecemos a realização de tarefas em conjunto; não possibilitamos o agrupamento por afinidades e amizade... Não provocamos *encontros* como o poetinha nos ensinou: *a vida é a arte do encontro...*

⁸ Snyders (2008) propõe um diálogo com Espinosa, que distingue o prazer parcial e passageiro da alegria, daquele em que o essencial está em jogo: quanto maior é a alegria, maior a perfeição. Aqui, a alegria aumenta a potência do ser em sua capacidade de agir, é um acréscimo à sua vida, não é apenas um sentir agradável, fugaz. Esta alegria sempre impele para a frente! Ela não é só constitutiva do sujeito, mas interfere no seu desenvolvimento, pois aquele que tem alegria sente-se mais potente; descobre seu potencial e o coloca na vida.

⁹ *Poiesis* que do grego significa “ação de fazer algo, aquilo que desperta o sentido do belo, que encanta e enleva.” (Martins, Picosque, Guerra, 1998, p. 24).

Concordando com Santos Neto e Silva (2007) que a sociedade da competição dissocia o afetivo do racional e técnico, percebemos que algumas dimensões são mutiladas na formação dos educadores. Essa mutilação afeta a autoestima e a integralidade da pessoa. Mas... Podemos reverter! Podemos provocar olhares para confrontar as diferenças e aceitá-las sem preconceito e propor tarefas conjuntas para aproximar os sujeitos; podemos exercitar a escuta ao outro, educar para a carícia, a ternura, promover uma educação afetiva. Podemos dar destaque ao conhecimento e entender que conhecer é a essência da alegria...

Podemos provocar novas formas de sentir, pensar, imaginar, ir além do previsível. Podemos fazer uma formação poética, permitir que o outro seja, respeitando sua forma de ler e responder ao mundo. Precisamos urgente desaprender o controle e abrir espaço para a experiência, conhecendo a essência da alegria e fecundá-la pela música, poesia, movimento... Queremos uma reeducação afetiva!

Na formação docente estão presentes as dimensões culturais, emocionais, cognitivas e precisamos não sufocá-las, tendo o desafio de colocar no centro do processo educativo a pessoa. Desejamos educadores mais sensíveis, pois eles farão uma educação mais amorosa que ofereça possibilidades de romper com cristalizações e anestésias educacionais.

Assim, concluímos esta formação e pensamos o que escolheremos para continuar a caminhada: Questões adormecidas? Pouco vasculhadas? Alegrias culturais? Linguagens expressivas? O desenho, a pintura? A música? O Brincar?

Os relatos finais adquiriram formatos novos: poesia, gravações de imagens em vídeo, fotos, música inventada, doces de marshmallow distribuídos ao grupo como doces metáforas e em deliciosa brincadeira cantante: “Desejamos que nossa viagem continue em 2010, para compartilharmos nossas experiências de conhecer, de enveredarmos por caminhos para compreender algo novo [...]. Pensando no propósito da nossa próxima viagem, convidamos a todas para participar da roda cantada Cipó de Miroró, em que viveremos a experiência de brincar, cantar e rodopiar como as crianças”. A equipe trouxe para o encontro tecidos em chita para poder brincar e cantar com todos: *Minha gente venha ver, A volta do meu cipó, Eu também sou bela, No cipó de Miroró... Eu convido.... (nome de alguém), Pra provar do meu cipó, Eu também sou bela, No cipó de Miroró...*

Diante deste relato e do despertar da sensibilidade no grupo de gestores e nas escolas, reafirmamos a indicação da continuidade do trabalho focado na formação sensível do educador, buscando aproximações com um *jeito de ser* mais atento às crianças e ao que elas nos provocam. Essa forma de ser mais sensível educa e ensina, concretiza a amorosidade, a

ternura, o educar menos sisudo, porém não alienado do seu compromisso de ensinar as *outras coisas* do mundo e fazer *leituras críticas* delas.

Essa forma de pensar a formação dos educadores da infância já vem provocando mudanças na relação com as crianças e também entre os funcionários das escolas, que se sentem convidados a exercer o seu papel educativo concatenado com as condições da infância, cultivando seus saberes sensíveis para desenvolver uma pedagogia mais afetiva e democrática.

O ato de ser mais sensível é também um ato político e ético.

Somos sujeitos porque desejamos, sonhamos, imaginamos e criamos na busca permanente da alegria, da esperança, do fortalecimento na liberdade, de uma sociedade mais justa, da felicidade a que temos direito. (FREIRE, Madalena, 2003).

Referências Bibliográficas

ALVES, Rubem. **A alegria de Ensinar**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2000.

ARROYO, Miguel G. **O significado da Infância**. I Simpósio Nacional de Educação Infantil. Brasília, 1994.

_____. **Política de conhecimento e desafios contemporâneos à escola básica- entre o global e o local**. In: Pesquisando e gestando outra escola: desafios contemporâneos. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2001.

DIAS, Marina Célia Moraes. **O direito da criança e do educador à alegria cultural**. In: Oficinas de sonho e realidade na formação do educador da infância. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2003.

FREIRE, Madalena. **A paixão de conhecer o mundo**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. 5 ed. RJ: Ed. Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar**. 3 ed. São Paulo: Olho d'Água, 1993.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada em julho de 2001.

LEITE, Maria Isabel e OSTETTO, Luciana E. **Formação de Professores: o convite à arte.** In: Arte, infância e formação de Professores- autoria e transgressão. Campinas, SP: Papirus Editora, 2004.

MANDURUKU, Daniel. **O homem que roubava horas.** São Paulo: Ed Brinque Book. 1 ed. 2007.

MARTINS, Mirian C., PICOSQUE, Gisa, GUERRA, M. Terezinha T. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte.** São Paulo: FTD, 1998.

MELLO, Sueli Amaral. **Algumas implicações da Escola de Vygotsky para a Educação Infantil.** Artigo publicado na Revista Pro-posições/Faculdade de Educação-Unicamp, Campinas, v.10, n. 1 (28), mar.99.

NETO, Elydio S. e SILVA, Marta R.P. **Quebrando as Armadilhas da “Adultez”:** o papel da infância na formação das educadoras e educadores. UMESP, 2007. Disponível em <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem13pdf/sm13ss02_04.pdf>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

NETO, Elydio S. **Esperança, Utopia e Resistência na Formação e prática de educadores no contexto neoliberal.** Revista de educação do Cogeime. Ano 13. n. 24- junho, 2004. Disponível em <<http://www.cogeime.org.br/revista/cap0424.pdf>>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

_____. **Aspectos Humanos da Competência docente: problemas e desafios para a formação de professores.** In: SEVERINO, Antônio Joaquim; FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Orgs.). Formação docente: rupturas e possibilidades. Campinas, SP: Papirus, 2002. 222 p.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Para encantar, é preciso encantar-se: danças circulares na formação de professores.** Cad. Cedes, Campinas, vol. 30, n. 80, p. 40-55, jan.-abr. 2010. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br/>> , acesso em 25 de janeiro de 2013.

PARO, Vitor. **Parem de preparar para o trabalho,** reflexões acerca dos efeitos do neoliberalismo sobre a gestão e o papel da escola básica. PUC, SP: 1998. Disponível em http://evoluieducacional.com.br/wp-content/uploads/2012/08/parem_de_educar_para_trabalho.pdf acesso em 28/10/2013.

PESSOA, Fernando. Poesias disponíveis em <http://pensador.uol.com.br/abandonar_as_velhas_roupas_usadas/>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

SNYDERS, Georges. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** Tradução de Maria José do Amaral Ferreira: prefácio à edição brasileira de Maria Felisminda de Resende e Fusari. 5. Ed.- São Paulo: Cortez, 2008.

Imagens e sons utilizados como disparadores para a sensibilidade do educador da infância:

Canções

DUNCAN, Zélia. Canção **Milágrimas**. In: **Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band.**, autoria de Itamar Assunção e Alice Ruiz.

HORTÉLIO, Lydia (pesq. e direção). Canção: **Cipó do Miroró**. In: **Abra a Roda Tin do Le Le**.

Fotos

SYLVESTER, Hans. **Rio Omo**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fjA53d-WKk0>>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

Tirinhas

QUINO. **Mafalda**. Disponível em <http://clubedamafalda.blogspot.com.br/>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

THAVES, Bob. **Frank e Ernest**. Jornal O Estado de São Paulo, 2002.

WATERSON, Bill. **Calvin e Haroldo**. Jornal O Estado de São Paulo, 2003.

Vídeos

Aprender a Aprender disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Pz4vQM_EmzI>, acesso em 24 de janeiro de 2013.

Capturando o vento disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FZKP9a-PWUw> , acesso em 24 de janeiro de 2013.

Ética e cidadania no convívio escolar. Capítulo: O Educador. Entrevista com Paulo Freire. MEC, Brasília, 2001.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

ARTES CÊNICAS



ELES NÃO USAM *BLACK-TIE*: IMBRICAÇÕES ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO

Carlos Rogério Gonçalves da Silva¹

Resumo

A peça inicial de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie* (1958), será a base do exercício de análise que realizaremos no presente artigo. Flertaremos, para tanto, com o instrumental teórico da análise do discurso, buscando pensar o texto teatral não apenas em sua perspectiva estética, mas como fonte histórica, alinhavando os diálogos possíveis entre o texto de Guarnieri, as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro e o contexto de auge do Populismo.

Palavras-chave: Gianfrancesco Guarnieri. Partido Comunista Brasileiro. Épico brechtiano.

Há um consenso entre os críticos e teóricos teatrais sobre a relevância dramaturgic e histórica da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O impacto de sua primeira encenação em 1958, tanto no público quanto na crítica, abriu novas perspectivas para o teatro brasileiro. Entre outras inovações, destacou como protagonista uma família carioca operária, pobre e favelada, em meio às experiências político-estéticas do Teatro de Arena.

A partir da cuidadosa dissecação desse texto teatral e emprestando parte do instrumental teórico ligado à análise do discurso (em especial ORLANDI, 2012 e NEVES, 1997), teceremos em nosso artigo os diálogos possíveis entre a produção de Guarnieri e seu tempo, através de sua complexa relação com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro, com o contexto do Populismo e com elementos do teatro épico brechtiano. Acreditamos que a maturidade política e estética de Guarnieri foi conseguida a partir de uma relação dialética com tais influências e o texto teatral permite vislumbrar tal perspectiva.²

¹ Mestrando em Artes, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas (Instituto de Artes – Unesp), sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Mate. Especialista em Artes (Instituto de Artes – Unesp); bacharel e licenciado em História (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP); e-mail: profcarlosrogerio@gmail.com.

² O presente estudo é um exercício de instrumentalização inicial do método de análise do texto teatral que será ampliado em nossa pesquisa de mestrado intitulada: **Gianfrancesco Guarnieri: imbricações entre o estético e o político em sua obra iniciática**; *Eles não usam black-tie*, *Gimba*, *presidente dos valentes* e *A semente*.

1 **Tião e a luta individual pela sobrevivência**

O ambiente onde se desenrola a cena de abertura indica a pobreza material das personagens, reafirmando irônica e simbolicamente o título da peça: um barraco de favela, com uma mesa, um fogareiro, uma cômoda, caixotes que servem como bancos, uma cadeira e dois colchões (para quatro moradores). Tal disposição dos móveis em cena segue a estratégia do Teatro de Arena de um palco circular e despojado, de modo que os atores e seus diálogos tornam-se o centro da ação.

A peça inicia-se com o casal de namorados, Maria e Tião, entrando no barraco de Romana. Em meio ao diálogo romântico, detalhes das personagens são apresentados. Conhecemos, através de Maria, o meio social onde Tião passou sua infância e o conflito essencial, definidor em grande parte do modo de pensar e agir dessa personagem é evidenciado: cresceu “na cidade”, em um bairro tradicional e de importância simbólica, o Flamengo (parte da Zona Sul, região nobre) onde curiosamente a primeira feitoria portuguesa do local foi criada em 1503 – construção denominada pelos indígenas “carioca” (casa de branco).

Criado pelos padrinhos, Tião era tratado como empregado doméstico e babá. O apadrinhamento é estabelecido com os pais durante a cerimônia do batismo católico e pressupõe o compromisso de prover a criança no caso da impossibilidade dos pais em fazê-lo. Há uma clara subversão desse compromisso e, portanto, uma relação de exploração mascarada com a justificativa de pagamento pelo acolhimento e favor realizado aos pais do garoto; como não há salário envolvido, assemelha-se à situação de escravidão, com a utilização, inclusive, de castigos físicos. A condição de empregado lembrava cotidianamente a Tião seu não pertencimento àquele ambiente social e forçou-o a escondê-la quando do namoro com a vizinha dos padrinhos. A curta experiência de inclusão em um ambiente social diferente do seu, propiciada pelo namoro, foi abortada quando Tião, prestes a ser visto em sua real condição pela namorada da época, quis atabalhoadamente livrar-se do carrinho da criança, ferindo-a. A surra dada pelos padrinhos punia não apenas o desmazelo de uma criança cuidando de outra, mas, talvez, a ousadia de Tião ao sonhar com uma condição social que não era a sua. Esse momento essencial de sua infância pode ser interpretado como definidor das atitudes da personagem no desenvolvimento da trama, que discutirá até que ponto esse sentimento de não pertencimento afetou sua consciência de classe.

Os rumos do diálogo mudam com a informação da gravidez de Maria. A reação de Tião é importante para entendermos o processo de construção da personagem. Ele não hesita

na aceitação da gravidez, assume suas responsabilidades e propõe casamento a Maria. Desse modo percebemos que Guarnieri preocupou-se em equilibrar suas características: após estabelecer o dilema da inserção e assunção social de Tião, o autor deixa clara a positividade da índole de Tião e esclarece ao espectador que não será uma falha de caráter a responsável por sua futura tomada de posição rumo à solução individualista.

A inquietação de Tião com a sobrevivência é claramente estabelecida quando afirma: “Eu gostaria que tu tivesse tudo, num queria que minha mulhé vivesse em barraco...” e “Eu é que não me ajeito muito no morro” (GUARNIERI, 2010, p.23). O desejo de ascensão social não foi abandonado, apesar do corretivo de infância e de Maria, que criada no morro e enraizada aos valores da vida proletária, não sentir a necessidade de associar sua felicidade pessoal à acumulação material, a qual Tião está irremediavelmente ligado.

2 Otávio e a consciência de classe

Ao entrar em cena, Otávio, em poucas frases, indica seu lugar na trama. Enfrentou chuva e a madrugada para participar da discussão sobre a eventual greve na fábrica, ratificando sua posição crítica aos patrões. Não acredita na possível boa vontade “desses caras” na negociação e resolução da premente questão salarial (“Com comissão eles não diminui o lucro deles nem um tostão!”). Sua experiência na militância de esquerda é percebida quando vaticina: “Vai esperando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não” (*Ibid*, p.25). Enquanto Tião critica a combatividade paterna (“O senhor parece que tem gosto em prepará a greve, pai”), Otávio dela orgulha-se e retribui provocativo: “E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito, não!” (grifo nosso). Esse primeiro e significativo choque explicita o lugar dos contendores: o pai reconhece seu papel de explorado e prega a resistência baseada na força coletiva dos operários (“É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado”, *Ibid*, p.26); o filho também tem a noção da precariedade salarial do sistema fabril e de sua exploração, mas aparentemente não herdou a convicção no poder da união da classe operária. O surpreendente é que ambos possuem consciência da exploração patronal e indignam-se quanto a ela, porém é a capacidade de Tião em manter-se fiel aos seus – Maria, família, morro, classe social – que é posta à prova na trama.

Cabe nesse momento pensarmos mais precisamente na tradição política a qual se vincula a militância combativa de Otávio. Por não aceitar tranquilamente a conciliação com os patrões, podemos afastá-lo do trabalhismo getulista e do partido que agregava essa visão: o

PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). Otávio, ao que tudo indica, deve ter sido membro ativo do Partido Comunista Brasileiro, ainda quando este funcionava dentro dos limites legais (em 1947 o partido foi posto mais uma vez na clandestinidade).

3 Tião e Otávio como arquétipos políticos

Seria muito tentador pensarmos automática e superficialmente numa afinidade do pensamento político de Otávio com o do próprio Gianfrancesco Guarnieri, dada a aberta simpatia do autor, naquele momento, com as causas de esquerda. Essa associação é inevitável, porém, há uma proximidade geracional entre Tião e Guarnieri (a ponto do primeiro ser representado pelo último na primeira montagem da peça) que deve antes ser melhor problematizada: e se pensássemos as indefinições de Tião colocadas logo no primeiro quadro como as de uma geração inteira de jovens que não cresceu entre os embates políticos das décadas anteriores? Afinal de contas, um jovem na faixa dos vinte anos na segunda metade da década de 1950 (Guarnieri nasceu em 1934) estaria próximo da maturidade já em um momento de vigência das condições minimamente democráticas propostas pela Constituição de 1946 e não teria acompanhado em condições de plena consciência política a brutalidade do regime varguista, repressor das liberdades políticas e dos movimentos sociais contestatórios. Desse modo, Otávio representaria o *velho* militante de esquerda calejado pelas lutas em condições francamente desfavoráveis e ciente das dificuldades da classe operária. Tião, o *jovem* crescido fora da tradição de lutas e vivenciando a euforia econômica que impregnava o povo brasileiro no “país do futuro” de Juscelino Kubitschek. Pensando sob essa ótica, as inquietações de Guarnieri sobre Tião expressariam suas dúvidas sobre a capacidade de luta dos outros jovens de sua geração, divididos entre o combate político e a alienação, a fácil solução individualista e o sacrifício da luta coletiva.

Cabe breve adendo: o casal Edoardo de Guarnieri (maestro em Milão) e Elza Martinenghi Guarnieri (concertista de harpa) fugiu para o Brasil em meio ao regime fascista e Gianfrancesco Guarnieri cresceu em um ambiente familiar que respirava música e militância política de esquerda. Desde os tempos de colégio, no Rio de Janeiro, o autor participou do movimento estudantil e ao chegar a São Paulo ajudou a formar o Teatro Paulista do Estudante, cuja preocupação essencial era a conscientização política do público. O jovem Guarnieri que escreveu *Eles não usam black-tie*, influenciado pela verve política e artística herdada dos pais, pode ser visto como excepcional entre sua geração e mesmo entre a classe média da qual fazia parte. E os demais jovens crescidos em ambientes familiares cultural,

social e economicamente menos favoráveis, o que pensariam do Brasil? E se sua preocupação fosse colher os frutos verdes de uma democracia e desenvolvimento econômico fugazes?

Finalmente, sob o ângulo apresentado, Otávio poderia ser visto como *alter ego* de Guarnieri; o cidadão consciente e orgulhoso de uma tradição revolucionária. Tião talvez tenha sido criado como resposta às inquietações genuínas do autor quanto às mãos que fariam a revolução socialista. A peça torna-se mais interessante se a lermos como um embate entre Otávio e Guarnieri de um lado, bem como entre Tião e a juventude brasileira de outro. Os primeiros advertindo aos últimos sobre os perigos da fugacidade da euforia coletiva e do esquecimento da luta revolucionária.

O embate decisivo da peça, essencialmente de ordem política, porém permeado de forte teor geracional, ocorre entre as personagens Otávio e Tião no terceiro ato. A opção de Tião em não participar da greve, posicionando-se de modo explícito frente aos demais operários, o diálogo final com Otávio e a expulsão do morro constituem o clímax do conflito, formulado em crescente tensão ao longo dos dois quadros. No início do ato ocorre o diálogo entre Romana e Tião na manhã decisiva da segunda-feira, data marcada para o início da greve. Ao tomar o café da manhã, a mãe percebe a inquietação do filho, que culmina com sua decisão de não ir à fábrica acompanhado do pai. Ao despedir-se resolve buscar nas cartas a resposta para seu próprio desassossego, quando é interrompida por Otávio que acabara de acordar. Retoma o jogo de cartas e o resultado não lhe tira a preocupação. Por fim chega Maria que, após hesitação, informa a Romana sua gravidez. A criança receberá o nome do avô, indicando sua filiação simbólica com a tradição de luta da família.

Tião retorna precocemente e informa de modo isento, beirando o desinteresse, a situação da greve: poucos “furaram” e seu pai teve participação ativa, o que reconhece com indisfarçável admiração: “Não foi fácil. Eu tinha meio razão quando dizia que a turma não ia topá. No princípio, uma porção de gente queria entra na fábrica. Os piquete é que trabalharam direito e convenceram todo mundo... O pai não descansou. Acho que o patrão não deve gostar muito dele, não!” (GUARNIERI, 2010, p.91, grifo nosso).

Tal como no primeiro ato, quando informa a decisão da assembleia dos operários pela greve, Bráulio irrompe em cena, porém agora com a notícia de que Otávio fora preso e Tião furara a greve. Romana é incisiva: “– Desta vez, filho, tu fez besteira!” (*Ibid*, p.93). Tião justifica sua opção pela saída individual: “Greve é defesa de um direito. Eu não quis defender meu direito e chega!” (*Ibid*, p.94). A informação da prisão de Otávio leva Romana a tentar a libertação do marido.

Há três diálogos-chave no segundo quadro, que por sua vez giram em torno de Tião: com Otávio, Romana e Maria. A decepção de Otávio evidencia-se com sua iniciativa de não reconhecer mais seu vínculo paterno. Referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, informa não aceitar mais o filho e expressa sua total decepção: “(...) você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção!” (GUARNIERI, 2010, p.102). Ao buscar entender a ação de Tião, Otávio tenta consolar-se atribuindo a si mesmo uma postura frouxa como pai. Diante da negativa do filho, explode: “E deixa ele acreditá nisso, se não, ele vai sofrê muito mais. Vai achar que o filho dele caiu na merda sozinho. Vai achar que o filho dele é safado de nascença.”

Romana busca entender a atitude do filho (“Tu é teimoso... e é um bom rapaz.”), porém sua visão pragmática da vida transparece quando ferinamente o atinge: “Tu fez tudo isso pra ir pra uma casa de cômodos com Maria?” (*Ibid*, p.103) Ao saber que Tião ficará de favor na casa de um amigo pontua a gravidade do desterro afetivo e social de Tião: “Tu vai vê que é melhó passá fome no meio de amigo, do que passá fome no meio de estranho!...” (*Ibid*, p.104).

Maria não seguirá mais Tião. Sua decisão é justificada pela traição do companheiro ao não assumir sua condição social, econômica e cultural e voltar-se para seus próprios interesses: “... preferiu brigar com todo mundo, preferiu o desprezo... Porque teve medo!... Você num acredita em nada, só em você.” (*Ibid*, p.105)

Tião, após tamanha hesitação ao longo da peça, diante da iminência de perder Maria, desabafa: “Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...” (*Ibid*, p.106, grifo nosso).

No quadro final, a opção individualista de Tião resulta na ruptura em três esferas indissociáveis para Guarnieri: a política, a social e a afetiva, representadas por Otávio, Romana e Maria. A não assunção da identidade como membro da classe trabalhadora resulta num ostracismo que é político, pois Tião está condenado pelo estigma de traidor entre os operários (evidenciado no diálogo Tião *versus* Otávio); social, porque os habitantes do morro não suportarão mais a presença de quem não se assume como um dos seus (Tião *versus* Romana); e afetivo, visto que o sentimento amoroso não se sustenta por si (Tião *versus* Maria).

4 O esgotamento do drama burguês

A temática da peça é vista por Iná Camargo Costa como inovadora dentro da trajetória da dramaturgia nacional, ao apresentar o protagonismo de uma família proletária, envolta com a iminência de uma greve. A novidade da temática, porém, não combina com a forma utilizada para expressão, o drama. Para a autora, a centralização dos diálogos no cotidiano imediato das personagens, amarrando suas ações ao barraco de favela onde vivem, relega a um segundo plano abstrato a ser construído na imaginação do espectador o tema essencial da peça: a greve. A conciliação adequada entre forma e conteúdo seria possível se o instrumento teatral adequado fosse utilizado, qual seja, o teatro épico de Bertolt Brecht, que permitiria o pleno desenvolvimento da temática proposta.

Começando pelo assunto que deveria ter encontrado a forma adequada, *Eles não usam black-tie* conta a história de uma família de trabalhadores favelados e suas cercanias às voltas com um problema crucial: uma greve. Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). (COSTA, 1996, p.24)

Costa atribui a não aplicação das técnicas brechtianas por parte de Gianfrancesco Guarnieri à sua juventude e pouca experiência teatral quando escreveu *Eles não usam black-tie*, muito embora o ambiente familiar embebido de uma valorização da arte tenha dado ao jovem autor a oportunidade de habitualmente frequentar óperas, concertos e peças teatrais. Conquanto seu repertório cultural não seja muito diferente da maioria dos que em sua idade resolveram aventurar-se no teatro, no caso de Guarnieri “(...) esse interesse revelou um ator e um dramaturgo que deram muito o que pensar” (*Ibid*, p.23).

O desconhecimento de Bertolt Brecht por parte de Guarnieri também é explicado pela novidade de seu teatro em terras brasileiras:

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa (...). (*Ibid*, p.23)

A tortuosa relação entre forma e conteúdo tornou-se mais evidente para a autora no desfecho da peça, com exagerado castigo ao jovem operário Tião, que opta por “furar” a greve, condenando-se voluntariamente a um exílio do meio social em que vive, perdendo a solidariedade de classe, a confiança do pai e ainda por cima o apoio da noiva, que grávida

opta por deixar o jovem operário e manter-se fiel à favela e aos ideais defendidos pelos grevistas, entre eles o sogro, Otávio. Para Iná Camargo Costa, o ponto de vista de Otávio (a defesa da greve) está ligado ao *assunto* da peça, que sustentaria a ruptura entre pai e filho. Já a *forma* de expressão, o drama, apresenta o ponto de vista de Tião, “(...) de modo que a permanência da noiva ao lado do rapaz *formalmente* seria mais justificável do que o repúdio. Afinal de contas, *Eles não usam black-tie* é um drama.” (COSTA, 1996, p.30).

Guarnieri teria pecado ao não conseguir inserir o tema nos cânones do drama e por não dar o correto passo para superar a limitação da forma. Essa não seria apenas a insuficiência de um único autor, mas de uma geração de dramaturgos brasileiros, incapazes de adaptar corretamente uma forma teatral em fase de superação na Europa, entre eles Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade.

Eles não usam black-tie, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Por certo, o feito não se deu de caso pensado, mas bastou que ele escolhesse um conteúdo que não se presta à configuração dramática para as coisas se esclarecerem. (*Ibid*, p.37)

A contradição central de *Eles não usam black-tie*, entre uma forma conservadora e um conteúdo progressista foi vista por Iná Camargo Costa como uma alegoria do momento histórico brasileiro na década de 1950: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores esbarrava em formas conservadoras de expressão política canalizadas ora pelo Partido Comunista Brasileiro, ora pelo PTB com seu intervencionismo governamental nas entidades de classe, e “(...) seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil” (*Ibid*, p.39).

O inesperado sucesso da peça teve como resultado positivo, na visão da autora, a abertura de um caminho para novas experiências estéticas, que resultaram em uma problematização da produção dramática dos próprios membros do Teatro de Arena e indicou o início de um processo de inovações estéticas que resultaram na introdução do teatro épico brechtiano no Brasil.

5 À guisa de conclusão

A ideia fundamental do presente artigo foi pensar *Eles não usam black-tie* como uma fonte histórica privilegiada, visto que inundada de sentido por tratar-se de um texto teatral. O exercício de dissecação de alguns dos significados possíveis da peça permitiu visualizarmos

algumas ideias políticas essenciais de Guarnieri: através da trajetória de Tião, observamos que a luta política é inescapável e a opção da luta individual pela sobrevivência cobra o alto preço do desprezo daqueles minimamente conscientes de seu papel na luta de classes; como o texto clama nada sutilmente ao proletariado brasileiro para sair do clima de euforia que leva à letargia política em tempos de auge do Populismo; e, por fim, como *Eles não usam black-tie*, apesar de apresentar a novidade de por em cena o cotidiano de uma família proletária, ainda apresenta uma estética ligada ao drama burguês.

Obras consultadas

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996. (Estudos de cultura). 233 p.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. [1. ed. 1989] 2.ed. 5.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 23.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 108 p.

GUARNIERI, Gianfrancesco; ROVERI, Sérgio. **Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Cultura: Fundação Padre Anchieta, 2004 (Coleção Aplauso – Série Perfil/ Coord. Rubens Ewald Filho). 224 p.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Europa, 1997. 95 p.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10.ed. Campinas: Pontes, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. (Teatro: 62/ Direção de Fernando Peixoto; A história invade a cena: 1). p. 26-58.

RAMÓN MARTIN FERRONI E A MULTIPLICAÇÃO DA LINGUAGEM CIRCENSE

Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva ¹

Resumo

Este artigo pretende oferecer visibilidade à trajetória da vida e obra de Ramón Martin Ferroni, artista circense que atuou das décadas de 1930 a 1980, com o intuito de compreender a produção e multiplicidade da linguagem circense de seu período e a própria constituição dele como um artista detentor de inúmeros saberes deste universo. Sua trajetória revela o circo e suas artes como patrimônio artístico e cultural fundamental na formação das diversas expressões artísticas na América Latina e, em particular, no Brasil.

Palavras-chaves: artes circenses, saberes circenses, circo-família

Ramón Martin Ferroni² foi um artista circense que atuou das décadas de 1930 a 1980 e que consolidou uma incrível produção artística que nos remete ao conceito de “artista completo”. Don Ramón, como era conhecido artisticamente, diferente de seus parceiros argentinos e brasileiros, acumulou uma quantidade grande de registros de toda sua vida profissional. Esse destaque é importante, pois, como os circenses até sua geração (alguns até hoje) tinham como forma principal de modo de organização de trabalho o nomadismo ou itinerância, poucos foram (e são) os que tiveram condições de transportar e preservar fotos, livros, jornais, etc.

¹ Daniel de Carvalho Lopes – mestrando em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, sob orientação da Profª. Drª. Erminia Silva. Bolsista CAPES. Contato: territio@gmail.com. Profª. Drª. Erminia Silva – Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Convidada do Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado, Disciplina: Tópicos Especiais, Área de Concentração: Artes Cênicas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” – UNESP. Contato: mina.silva@gmail.com

² Ramón Martin Ferroni faleceu em junho de 2011, exatamente uma semana após a morte de Eli Pires, sua esposa e uma das principais colaboradoras deste estudo. Felizmente, ambos estiveram presentes quando do lançamento do Documentário *Bravo Ramón!* e das exposições dos materiais de trabalho de Ramón que contemplavam parte da sua história de vida.

Em geral, grupos nômades só transportam o que é essencialmente necessário para garantir a produção de vida, no caso circense, a produção do circo como espetáculo. Assim, um artista como Ramón no meio circense é uma raridade, pois não só preservou por cinquenta anos todos os seus aparelhos, como foi o principal fornecedor das fontes como fotografias de diferentes épocas de sua família e também dele próprio. Através do cruzamento dessas diversas fontes, foi possível observar o quanto seu processo de formação, enquanto profissional de circo, era totalmente imerso no que significava ser um artista circense. Quer dizer, como artista que possuía formação “completa” dentro das relações sociais do circo de sua época, constituindo-se detentor de saberes e práticas que iam muito além da simples criação e realização de seus números.

Todo nosso envolvimento com Ramón Ferroni e Eli Pires, sua esposa e grande contribuidora na pesquisa, que se iniciou em 2007, revelou-nos essa riqueza das fontes de pesquisa que reunimos e organizamos juntamente com as fontes que produzimos ao longo de 2010, entre elas, o próprio documentário tendo Don Ramón como personagem central³; entrevistas com colegas circenses de Ramón; a exposição pública de seus materiais; o registro fotográfico de seus aparelhos de trabalho e a produção de diversos textos que abordam parte de sua história.

Pretende-se, neste artigo, analisar parte do processo histórico sobre a vida deste artista como indivíduo detentor de uma memória e produção coletiva, um indivíduo não imerso isoladamente em um contexto social, mas sim imerso em um “fazer coletivo”, onde todos dentro do universo do circo são peças fundamentais para o objetivo final que é a produção do espetáculo, onde o processo de formação, socialização e aprendizagem, típicos dos circos da época em que Don Ramón atuou, garantia a manutenção e continuidade dessa arte.

Os saberes aqui apresentados, contidos na produção artística de Ramón Ferroni e, conseqüentemente dos circenses, não se detêm apenas a uma realidade específica ou possuem apenas função em determinada linha do conhecimento, esses saberes contemplam também o conhecimento do corpo, das artes, da realidade social de um grupo, do espetáculo e das técnicas para a sua composição – portanto, saberes ligados à Educação Física, às Artes e às Ciências Humanas e que revelam parte da multiplicidade da linguagem circense.

³ Este documentário intitulado BRAVO RAMÓN! conta um pouca da trajetória de vida e obra de Ramón Ferroni e apresenta o próprio artista como narrador principal de sua vida artística. Sua realização deu-se por meio do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo – FUNARTE – 2009.

Ramón nasceu no dia 22 de setembro de 1925, em Rosário, província de Santa Fé, Argentina. Ao nascer, a estrutura de organização dos grupos circenses no período, que denominamos circo-família, pressupunha um processo de socialização/formação/aprendizagem que qualificava para diversos números e, com oito anos iniciou seu aprendizado circense fazendo exercícios de força, resistência e equilíbrio - principalmente paradas de mão e monociclo.

O conhecimento preservado na memória era compartilhado coletivamente. O processo de formação do significado de “ser artista circense”, em suas dimensões tecnológicas, sociais e culturais era o suporte da vida cotidiana desse grupo. A aprendizagem, transmitida oralmente, era o procedimento que conduzia ao domínio do conjunto de saberes necessários para tudo o que implicava a construção do circo como espetáculo, não somente as técnicas circenses.

Ao nos voltarmos para a vida e obra de alguns agentes-integrantes culturais circenses, ou seja, homens, mulheres e crianças artistas, deparamo-nos com a constituição de parte da história do circo e dos circenses, da história cultural latino-americana, da história das produções culturais e artísticas, que estão mais interligadas do que se imagina.

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do rádio, do cinema, da televisão, da Educação Física e das festas populares na América Latina, e, em particular, no Brasil sem considerar que o circo foi protagonista destas histórias, além de um dos mais importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais e da cultura dos movimentos corporais e construções de aparelhos/ferramentas. Os circenses atuavam (e atuam) num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice versa (SILVA, 2009, p. 20).

Quando investigamos a trajetória de um artista como Ramón Martín Ferroni e “pegamos em sua mão” para entrarmos e caminharmos pela produção histórica circense, é possível lançar novos olhares e questões sobre as complexas relações entre os vários agentes produtores culturais.

Assim, entrar em contato com a memória e produção de vida e arte de Ramón Ferroni significa compreender a história do teatro, da música, das artes circenses, da própria história

cultural argentina e brasileira. Ferroni foi um dos mais importantes artistas de circo no Brasil, que atuou profissionalmente como ciclista acrobático, monociclista e antipodista (malabarismo com os pés) das décadas de 1930 a 1980, apresentando-se em quase todos os grandes circos brasileiros (Tihany, Orlando Orfei, Garcia, Charles Barry, etc.) e, também, Europa e Caribe.

Quando acompanhamos os passos de sua trajetória fica evidente que, embora sejam notórios seu talento e qualidades individuais, ele é também um coletivo, uma multidão. Resultado de um rigoroso processo de formação presente no dia-a-dia do circo. Os múltiplos talentos que as teorias artísticas contemporâneas buscam e propõem já eram realidade concreta e cotidiana na vida do circo. Portanto, Ramón não foi único. Talvez tenha sido a ave que conseguiu voos longos e graciosos, mas foi um tipo de artista semelhante a outros, de menos fama, mas com iguais talentos e qualidades. “Isso não diminui em nada a sua figura, só reafirma o raciocínio geral de que o circo, muito além do espetáculo, esconde um processo de formação artística para o qual devíamos olhar mais atentamente” (ABREU apud SILVA, 2007, p. 15).

Ao nos voltarmos para as origens da trajetória de Don Ramón, encontramos em seu pai, Horácio Serapio Ferroni, a primeira ligação de que se tem registro da família Ferroni com o mundo do circo. Para entendermos um pouco o percurso traçado por Ramón em seus caminhos percorridos como artista foi importante que caminhássemos de mãos dadas com sua história de vida e familiar.

O que se observou e analisou, foi que a constituição de Ramón como artista, no circo-família, deu-se dentro do processo de socialização/formação/aprendizagem característico do modo de organização do trabalho e do espetáculo de homens, mulheres e crianças circenses do período em que atuou.

As análises e recortes realizados neste estudo, a partir das diversas fontes e memórias produzidas por esse artista, orientaram não só para sua rica biografia, como também para entender um pouco mais sobre a constituição daquele processo, que dão pistas da ideia do que significava ser um artista circense. Por isso vamos adotar um recorte cronológico familiar.

Horácio Serapio Ferroni, pai de Ramón, nasceu em 1894, em Vitória, província de Entre Rios (Argentina) e foi criado numa fazenda até a adolescência. Em função de problemas financeiros, a família perde a fazenda e a mãe de Horácio o leva junto com o irmão, José

Angel Ferroni para Rosário – província de Santa Fé (Argentina). Nessa cidade, Horácio desenvolveu diversas atividades profissionais como, por exemplo, metalúrgico e pintor e, com aproximadamente 18 anos, serviu o exército com a patente de Soldado Granadeiro da Guarda Presidencial. Já nesta época, aproximadamente 1914, quando teve início a Primeira Guerra Mundial, Horácio era amador na arte da montaria e volteio (acrobacia sobre cavalo) e havia se envolvido, também como amador, com algumas atividades circenses, principalmente com o malabarismo.

Seu envolvimento com essas atividades, segundo Ramón, partiu de seu grande entusiasmo pelo circo, o que fez com que Horácio passasse a frequentar espetáculos e a fazer amizades com jovens amadores também apreciadores das artes do picadeiro.

Em uma dessas idas para ver espetáculos em vários espaços arquitetônicos, como circos itinerantes de lona, teatro, etc., assistiu no Teatro Cassino, em Buenos Aires – casa de espetáculos que seguia o sistema europeu de programação artística, ou seja, a cada quinze dias o programa mudava, intercalando atrações nacionais e internacionais –, a apresentação de um jovem ciclista alemão chamado Felix Brunner, que havia sido enviado pelo pai para a Argentina, fugindo da Guerra. O número desse artista consistia em diversas acrobacias de alto grau de dificuldade em bicicleta não desmontável.

Assim que Horácio assistiu a apresentação do ciclista alemão, apaixonou-se pelo número de bicicleta. Como já dominava fisicamente os movimentos acrobáticos sobre cavalo, começou a ensaiar em uma bicicleta comum até conseguir dinheiro para montar/construir uma semiprofissional.

Inicialmente, trabalhava se apresentando em espetáculos beneficentes que Ramón identificou como trabalho de amador. O primeiro contrato de Horácio deu-se em 1916 por intermédio de um colega chamado Provassi, que era palhaço e que levou o empresário descendente de italianos, Don Carlo Carnel, para assistir a uma apresentação de Horácio em um teatro.

Horácio também trabalhou juntamente com sua mulher, Maria Hermínia Bianchi, com Margarida Bianchi, sua cunhada, com seu irmão José Ferroni – que, segundo Ramón, era um grande *clown* e garantia o êxito do número com sua atuação.

Maria Hermínia Bianchi, nascida em Rosário em 1906, era filha de Ernesto Afonso Bianchi, descendente de italianos, diretor e maestro de banda de circo (Circo “Manetti” e “Jockey Club”). Maria Hermínia não era ainda artista circense, mas assim que conheceu Horácio Ferroni e após o casamento, por volta de 1920, passou a ensaiar bicicleta.

Da união de Horácio Ferroni com Maria Hermínia Bianchi nasceram Ramón Martin Ferroni e Margarita Virginia Ferroni, no entanto, essa relação não foi duradoura. Horácio, após algum tempo, casou-se com Assunción Merida, que ajudou a criar Ramón e que também fez bicicleta.

Como se pode observar por essa rápida descrição da composição familiar, nenhum dos componentes das duas famílias era de origem circense, apesar do pai de Maria Hermínia ter contato por causa de seu trabalho. Entretanto, a partir da entrada de Horácio num modo de organização do trabalho circense do período, que Silva (2009) denomina de circo-família, todos os outros membros da família – seu irmão, esposa, cunhada –, ao se incorporarem a esse universo, necessariamente tornavam-se artistas. Esse modo de organização era associado ao processo de socialização, formação e aprendizagem que

formavam um conjunto, eram articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família. (SILVA, 2009, p. 33)

Tanto Ramón quanto sua irmã Margarita Virginia nasceram dentro de uma estrutura familiar circense que tinha como orientação já as bases do circo-família, no qual aqueles elementos articulados pressupunham que a geração seguinte seria portadora dos saberes para se tornarem também artistas, aprendendo todos os passos para essa realização.

Como era costume nos circos-família da América Latina, ambos os irmãos passaram por todas as etapas que os formariam e qualificariam a exercer quase todas as atividades artísticas dos palcos/picadeiros circenses. Entre elas, Ramón estreou no número de bicicleta realizado pelo grupo de sua família, enquanto sua irmã se dedicou mais à contorção, malabarismo e principalmente à portagem ou portô, atividade que compreende sustentar em equilíbrio pessoas, exigindo características físicas potentes.

É interessante chamar atenção para isso, já que no modo de organização familiar circense em que Ramón e sua irmã nasceram – o circo-família –, o aprendizado se iniciava desde muito pequenos, para meninos e meninas. Em geral, aos homens, tendo em vista a constituição física do gênero, cabiam muitos números de força. Entretanto, isso não significava que as mulheres também não aprendessem e realizavam números circenses que exigiam força física, sendo muito comum encontrarmos neste universo adestradoras e domadoras de animais selvagens de grande porte.

É preciso retomar a ideia de que no modo de organização do trabalho aliado ao processo de socialização/formação/aprendizagem do circo-família, poucos artistas eram exclusivos em um único número. Em seus relatos, Ramón informa sobre os números dos quais participou, inclusive trabalhando como ator nas peças de circo-teatro. Ele nos relata com riqueza sobre as várias atividades que um artista exercia nos circos e que não se baseavam apenas em exercícios acrobáticos como é o caso, por exemplo, da Trupe Los Miakawa – em particular, Eduardo Miakawa. Na sua descrição sobre esse profissional, fala do quanto era um respeitável artista que viu trabalhar. Era cômico, ator do circo-teatro, mas, principalmente, músico e cantor que dominava vários gêneros.

Na história do circo latino-americano, em particular Argentina e Brasil, os palhaços-cantores eram atrações importantes nos espetáculos circenses, assim como nas peças de circo-teatro. No período em que não havia ainda uma massificação da indústria cultural, como disco, rádio e televisão, eram os circenses, em particular os palhaços-cantores, os principais divulgadores da diversidade musical de cada época (SILVA, 2007). Porém, não se restringiam apenas à diversidade do país, cidade ou local de sua descendência, sendo responsáveis por espalhar gêneros musicais e teatrais para toda a América Latina. Assim, como relata Ramón, Eduardo cantava tango, música paraguaia, entre outras, para diversos públicos.

Logo após sua estreia no picadeiro, Ramón realizou algumas viagens com seus familiares para o Uruguai, permanecendo naquele país de 1940 a 1946. À medida que seus parentes foram falecendo, passou a atuar sozinho tanto com o número de bicicleta como com o número de antipodismo.

Ramón Ferroni casou-se com a catarinense Eldritha Witte, professora, filha de imigrantes alemães, por volta da década de 1950. No linguajar circense ela era “moça da cidade”, ou seja, não tinha nenhuma relação com o circo. Entretanto, assim que se casaram,

ela passou a ensaiar bicicleta com Ramón e a trabalhar junto dele. Com Eldritha, Ramón teve um casal de filhos que não seguiram carreira artística.

No período aproximadamente da década de 1940 até o final de 1960, Ramón realizava seu número de ciclismo acrobático em uma bicicleta que não possuía nenhum tipo de trava ou engrenagem que permitisse que fosse desmontada durante a apresentação e, em função disso, encerrava sua exibição em um monociclo “girafa” com o auxílio de uma escada.

Mesmo que Horácio Ferroni, pai de Ramón, ao iniciar sua vida profissional artística no circo não pertencesse ao que se denominava como “tradicional família circense”, o acesso à tradição era estendido àqueles que não nasciam no circo, mas que a ele se incorporavam. O requerimento era a passagem pelo ritual de aprendizagem ministrado por uma das famílias tradicionais, corroborado pela passagem de seus filhos pelo mesmo ritual, agora ministrado por ele mesmo, da mesma forma que recebeu. Este “estranho” poderia ser então considerado um tradicional, um formador da tradicional família circense ou um formador de uma dinastia circense (SILVA, 2009, p. 62).

No caso de Horácio, não há de fato um ritual de aprendizagem por uma família, mas ao mergulhar naquele modo de organização, o processo de formação/qualificação se dava (e se dá, atualmente) para além da observação que pode ser considerada uma das etapas pedagógicas de aprendizagem, as trocas constantes de informações com outras famílias garantiam complexidade de saberes técnicos profissionalizantes. Além disso, ele também garantiu o segundo passo requerido: transmitiu tais saberes aos seus filhos, tornando-os portadores de futuro dos saberes e práticas.

Ao “darmos as mãos” a Ramón e termos como proposta dar visibilidade à sua história de vida como artista circense, sua trajetória reforça que a partir dele foi possível mergulhar no mundo do circo, ou seja, tanto seu pai quanto ele próprio exemplificam o significado do modo de organização do trabalho e seus processos constitutivos. No caso dos aparelhos que Ramón utilizou, fazia parte do circo-família que os próprios circenses os construíssem, pois somente eles eram conhecedores da arte de armar e desarmar um circo ou um aparelho.

Eles mesmos garantiam a sua segurança e a do público que assistia ao espetáculo. Assim, fazia parte da construção da relação de trabalho que, tanto proprietários quanto contratados, dominassem a montagem de cada detalhe do circo. (SILVA, 2009, p. 95)

Por isso, é possível observar o resultado desse modo de organização do trabalho tanto no número de bicicleta quanto no de antipodismo ou tranca (malabarismo com os pés), sendo que este último também foi aprendido e desenvolvido através da bagagem que herdou e também teve seus aparelhos projetados ou construídos pelo próprio Ramón.

Em 1952, Don Ramón veio ao Brasil pela primeira vez com o Circo Stevanovich, do domador José Luiz Stevanovich, conhecido como “O Capitão Júlio”, casado com sua prima Virgínia.

Neste mesmo ano conheceu Leonardo Temperani no Circo Palacios, que estava em Porto Alegre. Segundo Ramón, este teria lhe dito para tentar fazer algo diferente com a bicicleta. Assim, Ramón começou a desenvolver a ideia de criar uma bicicleta em que fosse possível realizar seu número completo, ou seja, que serviria para acrobacias e que fosse capaz de se transformar em um monociclo, tudo no mesmo aparelho.

Ramón dedicou muito tempo elaborando esta bicicleta e ao longo de anos estudou diferentes formas de mecanismos – hidráulicos, mecânicos, molas – que a permitissem ser desmontada com o ciclista em cima e que, por fim, terminasse em um monociclo alto. Finalmente, junto a um engenheiro metalúrgico, um engenheiro mecânico e um mecânico de bicicletas, Ramón finalizou o projeto decidindo-se por construí-la com travas e engrenagens mecânicas. Como se tratava de algo novo, sem modelos anteriores como referência, construiu primeiro um protótipo em madeira, assim pôde estudar e analisar todas as etapas de produção.

A partir daí iniciou a construção da bicicleta de metal em uma fábrica de aviões em Córdoba, na Argentina. A bicicleta somente ficou pronta em 1969, mas ainda precisa de ajustes. Finalmente, em 1972, exatamente vinte anos desde quando começou a pensar em construir um novo aparelho, quando Ramón se encontrava em temporada com o Circo Garcia, no Caribe, a bicicleta ficou totalmente pronta e apropriada tanto para acrobacias como para a desmontagem, sendo, agora, possível realizar seu número completo com apenas uma única bicicleta. Portanto, a criação e construção de sua bicicleta desmontável levaram ao todo vinte anos para chegar ao fim e, a partir daí, Ramón iniciou uma nova e próspera fase em sua carreira artística, que culminou com sua ida para a Europa.

Dentro do modo de organização do trabalho aliado ao processo de socialização/formação/aprendizagem do circo-família, Ramón também foi um artista que transcendeu ao conhecimento e prática específicos de seus números.

Eu era capataz, eu que costurava as lonas... as lonas não, por que naquele tempo era cirquinho de teatro... estou falando dos anos quarenta... eu era capataz, era quem fabricava os encouraçados, que costurava as lonas, era quem fazia tudo. (Entrevista de Ramón Ferroni em 2007)

Nesta afirmação de Ramón, encontramos os saberes presentes no universo circense e que estão relacionados à sua própria constituição e manutenção. Para além destes saberes, a estrutura organizacional e social do circo-família do período que Ramón menciona exigia também o domínio de outros conhecimentos como, por exemplo, mecânica, elétrica, geografia (física, política e social), arquitetura, engenharia, cenografia, contabilidade, figurino, maquiagem, propaganda e publicidade, etc. Saber armar e desmontar o circo, dominar a instalação elétrica do mesmo, a mecânica dos meios de transporte do circo, a adequação do terreno onde iria montá-lo, as rotas mais apropriadas para as viagens, a distribuição dos salários e encargos financeiros, entre outros, eram alguns dos saberes que todos que compunham o circo-família do período deveriam dominar e que se garantiam através do processo de socialização/formação/aprendizagem.

Como se diz na linguagem circense “todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de circo”. No entender dos circenses brasileiros, a referência aos “tradicionais de antigamente”, ou àquele que dizia “sou um artista de circo”, explicitava que saber executar um número no picadeiro representava uma das fases da construção de um artista circense “verdadeiro”. Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendem, não precisam de circo para isto. Mas, saber empatar uma corda ou um cabo de aço, confeccionar um pano, preparar uma praça, ser mecânico, eletricista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, é que diferenciava um artista circense de outros artistas, mesmo dos que futuramente ingressarão no circo. (SILVA, 2009, p. 95)

Dentre os domínios de diversos saberes que transcendiam a execução de seu próprio número, entendemos Ramón, ao nos voltarmos para a sua constituição como circense, como um “artista múltiplo” ou um “artista completo”. Em sua carreira artística, para além dos números de destreza e acrobacia, também se dedicou a outras expressões.

naquele tempo, um artista para ser contratado precisava saber um pouco de teatro também... eu mesmo ensaiei muito teatro na Argentina, até cantei com uma guitarra [...]. Fui ator muitos anos e me dava muito bem nos papéis cômicos... não em papéis sérios, porque não tinha vocação mesmo para esse, agora no cômico me sentia bem (FERRONI 2010)

No decorrer de sua trajetória como artista circense, diversos são os saberes adquiridos e desenvolvidos por Ramón que vão desde costurar uma lona ou ajudar na montagem do circo até cantar, realizar acrobacias sobre bicicleta e projetar seus aparelhos de trabalho. Essa extensa gama de atuação de Ramón e os diversos saberes dominados pelo mesmo o caracterizam como um artista que extrapola a simples ação de realizar um número, ou seja, o tornam um artista múltiplo.

Além disso, ao nos determos nas descrições de produção por parte de Ramón de seus aparelhos, bem como do conjunto de saberes presentes na constituição do circo como espetáculo pretendeu-se, também, dar visibilidade de uma pequena parte do universo circense, no qual a incorporação de tecnologias contemporâneas de cada período histórico vivido pelos artistas revela o quanto o fazer circense sempre se mostrou rizomático. Homens, mulheres e crianças que construíram e constroem a linguagem circense, definindo e redefinindo novos percursos, desenhando novos territórios, a cada ponto de encontro e encontros, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense.

A extensa gama de atuação de Ramón e os diversos saberes dominados pelo mesmo o caracterizavam como um artista que extrapolava a simples ação de realizar um número, ou seja, o tornavam um artista múltiplo, completo, que brindou a todos deixando para a posteridade um riquíssimo acervo de fontes e materiais de trabalho que contemplam parte de sua trajetória de vida e obra.

Sua visão de futuro e de formação da geração seguinte era tão aguçada que transformou os autores deste artigo em donatários de todos os seus aparelhos, roupas, malas, etc. Não é pouco para qualquer artista, para um circense é um desprendimento fundamental de continuidade.

Ramón, como multidão circense, é a demonstração de que ter como característica a contemporaneidade – em sua expressão estética, artística e tecnológica – não é novidade, é constitutivo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de; SILVA, Erminia. **Respeitável público....o circo em cena**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

AVANZI, Roge; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

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

FERRONI, R. M. **Ramón Martín Ferroni**: depoimento [Mar. 2010]. Entrevistadores: D. Lopes e E. Silva. São José dos Campos, 2010. 1 fita MDV (60 min): estéreo. Entrevista concedida para o documentário Bravo Ramón!.



PRÁTICA ARTÍSTICA CONTINUADA NA *SITI COMPANY*: REFLEXÕES SOBRE TREINAMENTO E DIREÇÃO TEATRAL NA PERSPECTIVA DE ANNE BOGART

Fabiano Lodi¹

RESUMO

Neste texto serão estabelecidas relações entre o conceito de “treinamento” como uma prática específica que diz respeito ao trabalho de ator/atriz e o discurso de Anne Bogart para a arte da direção teatral na *SITI Company*. Nosso intuito consiste em analisar a articulação do discurso de Bogart para a arte da direção teatral, a partir de uma específica combinação de três distintas técnicas de treinamento, tal como estabelecido na *SITI Company*. Levantamos, ainda, uma reflexão relacionada à possibilidade de haver, nessa combinação de treinamentos, uma prática específica que compreenda procedimentos próprios da arte da direção teatral.

Palavras-chave: Treinamento; Direção teatral; Teatro Contemporâneo

1. Introdução

A análise realizada nesse artigo pretende desencadear reflexões sobre a prática da direção teatral, a partir da experiência artística de Anne Bogart no *Instituto Internacional de Teatro de Saratoga (Saratoga International Theatre Institute)*, também conhecida como *SITI Company*. Apontamos a articulação entre o conceito de “treinamento”, historicamente ligada ao ofício de ator/atriz, à prática de direção teatral, observando como essas duas instâncias suscitam um modo particular de produção teatral na *SITI Company*. Conferimos destaque às

¹ Licenciado em Artes Cênicas pelo Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ingressou em 2013 no Mestrado em Artes-Teatro do Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista Dr. Júlio de Mesquita Filho (UNESP) com orientação do Professor Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez. Desenvolve pesquisa intitulada “Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: fabiano.lodi@gmail.com

três distintas técnicas teatrais combinadas por Bogart no treinamento da *SITI Company*: Método Suzuki, *Viewpoints* e Composição. Apontamos haver, nessa combinação, atribuições que indicam a possível ocorrência de um treinamento em direção teatral na *SITI Company*.

Frente à histórica referência do termo “treinamento” ligado a práticas próprias de ator/atriz, denominamos aqui a combinação de técnicas teatrais na *SITI Company* como uma *prática artística continuada*. E o fazemos mediante os indícios que nos levam a compreender que o conceito de “treinamento” na *SITI Company* envolve as artes de ator/atriz e de diretor/diretora; uma prática artística que se pretende em regular continuidade almejando o imbricamento de ambas as abordagens.

Apresentamos características básicas da prática artística continuada na *SITI Company* buscando identificar de que modo as ideologias associadas a essas técnicas teatrais favorecem a compreensão de Cummings (2005) ao qualificar Bogart como uma diretora teatral não-autoritária. Afirmações semelhantes podem ser encontradas sem dificuldades, especialmente na bibliografia consultada para esse estudo. Isso pode ocorrer tendo em vista que Bogart apresenta uma alternativa ao *modus operandi* consolidado como padrão de produção teatral – aquele em que se configura uma hierarquia na relação entre ator/atriz e diretor/diretora. Tal hierarquia posiciona o diretor/a diretora em um lugar destacado, que lhe confere relevante poder de decisão. A ruptura com essa tradicional hierarquia, mediada por uma prática artística continuada consiste em um dos elementos principais do discurso de Bogart para a arte da direção teatral.

2. Treinamento de atores; Discursos de diretores

Alison Hodge (2000) observa que o diretor² teatral se estabeleceu como figura central do processo criativo ao longo do século XX. Fatores importantes relacionados a esta afirmação incluem a explícita responsabilidade que lhes cabiam sobre o resultado final de uma obra, bem como sobre a elaboração de uma harmoniosa unidade estética de elementos articulados na cena. O surgimento das escolas de formação para artistas de teatro – lideradas essencialmente por diretores – bem como a entrada dos estudos teatrais nas universidades são

² As obras consultadas no idioma inglês e sem tradução para o português apresentarão o predomínio do masculino. À parte as características do idioma inglês em que não se diferencia “diretor” de “diretora”, por exemplo, verificamos não haver qualquer citação sobre diretoras teatrais no contexto histórico da relação entre treinamento e direção teatral.

fenômenos que concernem a este momento histórico e que se prestaram a consolidar a hegemonia do diretor.

Neste período, de acordo com Féral (2000), verifica-se a ocorrência de diretores teatrais atribuindo aos atores noções de treinamento, como uma pedagogia completa e necessária ao pleno desenvolvimento do corpo/espírito/caráter. Por sua vez, Savarese (1995) aponta para um movimento, constituído essencialmente por atores europeus, cuja reação aos conservatórios e escolas de teatro deu origem a laboratórios de pesquisa teatral, onde também se investigava noções de treinamento, sem considerar necessariamente os mesmos pressupostos estabelecidos nas instituições tradicionais.

Livros, apostilas, cursos e registros informais de trabalho formam uma ampla gama de referências disponíveis sobre os mais variados discursos ligados ao fazer teatral. Nelas verificamos possibilidades de criação nas mais distintas realidades. Destacamos aqui três das características principais identificadas como procedimentos recorrentes nesse contexto: o estabelecimento de uma hierarquia que determina os modos de produção artística; a valorização do coletivo artístico como organismo criador em um regime de mútua colaboração; e a defesa por um permanente treinamento que articula saberes transmitido pelos Mestres. A autoria desta produção artística e reflexiva resulta do legado de artistas consolidados no segmento da direção teatral, bem como aos estudiosos de suas trajetórias, a exemplo de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Antunes Filho, Jacques Lecoq, Jacques Copeau entre outros.

Foi no ensejo desta discussão que no início da década de 1990, mais precisamente em 1992, que a diretora teatral Anne Bogart fundou, nos Estados Unidos e com a colaboração do diretor teatral japonês Tadashi Suzuki, a *SITI Company*. O interesse manifestado por essa companhia tornaria estável uma prática artística por meio da qual fosse possível criar obras teatrais. E difundiria essa prática como procedimento de trabalho criativo em teatro, por meio de cursos que pudessem contar com a participação de artistas de diferentes países.

Ao longo dos mais de vinte anos de atividades na *SITI Company*, Bogart sustenta um trabalho artístico em que questiona os padrões convencionais que orientam as relações entre artistas de teatro. Isso inclui propor uma abordagem alternativa sobretudo para a arte de ator/atriz e sua relação com as competências artísticas do diretor/da diretora teatral. Esse padrão está ligado, segundo Bogart (*apud* Lampe, 1997, p. 107) à predominância do realismo psicológico nas encenações teatrais dos Estados Unidos, fruto de uma formação artística cuja

origem remonta a uma má apropriação do sistema Stanislavski, ancorado no método de Lee Strasberg “irremediavelmente antiquado para teatro”.

Nesse contexto, prevalecem duas hipóteses sobre as quais a prática artística continuada proposta por Bogart na *SITI Company* promove uma ruptura com o padrão convencional. A primeira delas, relacionada ao trabalho de ator/atriz, tem a ver com uma crença habitual de que o ator/a atriz deve agir movido/movida por uma emoção particular. Em relação a isso, Bogart (2005³, p. 15) acredita que “forçar uma emoção particular tira o ator da simples tarefa de executar uma ação, e através disso distancia os atores uns dos outros e da plateia”. Outra hipótese tem a ver com uma configuração diferenciada na hierarquia ator/atriz-diretor/diretora, favorecida pela combinação de treinamentos que os posiciona sob um regime de mútua colaboração. Bogart recorrentemente atribui essa característica aos processos criativos dos quais participa como diretora, evitando associar a sua atividade artística ao estabelecimento de uma visão unilateral, sobre a qual atores/atrizes devam buscar aprovação.

Eu não estou prevendo um modo como o diretor deve ser, apenas estou refinando o que posso fazer de melhor, que é atuar como um facilitador. [...] Se eu tenho um talento, é que eu sou capaz de concentrar as visões das outras pessoas. Qualquer um que trabalhou comigo vai dizer que eu não digo para ninguém o que fazer. [...] E então eu sempre ouço: 'Ah, a visão de Anne'. Eu não tenho uma visão. Tenho valores, talvez.⁴

3. Sobre as técnicas de treinamentos combinadas na prática artística continuada da *SITI Company*

Bogart consolidou como prática artística continuada da *SITI Company* uma combinação de treinamentos, os quais remetem às parcerias firmadas junto a importantes nomes das artes cênicas e com destacada atuação nos Estados Unidos. Esta combinação de treinamentos se vale de três distintas práticas, que, de acordo com Nunes (2009, p. 240):

[...] envolvem aspectos da tradição teatral no oriente e ocidente, voltadas à relação entre ator e diretor em seus processos de criação. Seus pressupostos são uma alternativa aos modelos tradicionais de atuação e direção, permitindo o surgimento de ações cênicas a partir de situações físicas e vocais baseadas na

3 Todas as citações desta obra foram traduzidas com colaboração do autor deste artigo, que é integrante da equipe de tradução deste livro para o português – projeto em curso, sob responsabilidade da Editora Perspectiva, de São Paulo/SP.

⁴ Entrevista concedida a Daniel Mufson disponível em <<http://danielmufson.com/interviews/i-dont-have-a-vision-i-have-values-an-interview-with-anne-bogart>>, acesso em 28 de setembro de 2013.

consciência do estado do corpo, no espaço e tempo presente e não somente por intenções psicológicas pré-concebidas.

Abaixo, descreveremos brevemente aspectos relacionados a cada uma das três práticas combinadas no treinamento da *SITI Company* e como essas práticas determinam os parâmetros do trabalho de ator/atriz, de diretor/diretora, e as condutas de realização artística.

3.1 Método Suzuki de Treinamento de Atores

Apresentando elementos vistos nas artes marciais, danças clássicas e nos tradicionais teatros japoneses *Noh* e *Kabuki*, o Método Suzuki resulta em uma gramática de movimentos denominada de *Gramática dos Pés*. A execução dos exercícios pressupõe uma relação de aprofundamento das sensações do corpo humano, por meio de um intenso despertar de energias destinadas a engajar um efetivo contato dos pés com o chão.

Alguns dos movimentos são pontuados por um golpe denominado *stomp*, principal elemento do Método Suzuki. Consiste em bater os pés no chão vigorosa e alternadamente. Para Suzuki (2002, p. 155), esta ação evoca uma sensibilidade básica que deve ser desenvolvida pelos atores/atrizes, como uma “hipótese operacional” capaz de tornarem efetivas as imagens as quais se empenham em criar.

Os exercícios que compõe o método são denominados por Carruthers e Yasunari (2007) de *disciplinas de atuação*, termo traduzido do original em japonês “訓練”. A transliteração para o alfabeto da língua portuguesa equivale a *Kunren*. O significado literal de *Kunren* é “treinamento”. As sucessivas traduções de terminologias do japonês para o idioma inglês culminaram por caracterizar o *Kunren* como uma atividade diferenciada das noções tradicionais de treinamento no contexto de uma prática própria de atores/atrizes. No entanto, remete ao mesmo sentido de treinamento abordado neste artigo e relacionado à prática teatral.

Cada uma dessas *disciplinas* debruçam-se sobre um aspecto das diferentes maneiras com as quais os pés desencadeiam um contato particular com o chão. Em algumas dessas *disciplinas*, músicas e/ou comandos sonoros realizados pelo instrutor são utilizados como recurso auxiliar, destinado a conferir um ritmo aos movimentos, assim como um tempo e a duração da sustentação de posições corporais em imobilidade.

Suzuki (2002, p. 155) adota tais procedimentos em seu treinamento com o intuito de fazerem emergir níveis de expressividade corporal cuja assimilação se revele ao ator como um segundo instinto. Pretende viabilizar não somente a sensação de se estar em estado de ficção no palco mas, sobretudo, enfatizar o trabalho de ação vocal no teatro.

Tecnicamente falando, meu método consiste em um treinamento para aprender a falar poderosamente e com clara articulação e também aprender a fazer o corpo todo falar, mesmo quando este permanece em silêncio. Desta forma, o ator pode aprender a melhor maneira de existir no palco. Ao aplicar este método, quero tornar possível para atores desenvolverem suas habilidades físicas expressivas e nutrir uma tenacidade na concentração.

3.2 Viewpoints

Viewpoints é um conjunto de nomenclaturas destinado à criação de um vocabulário que favoreça um entendimento comum a princípios de movimentos cênicos. O mesmo nome é utilizado para se referir a uma prática de improvisação radicalmente fundamentada na ideia de autonomia, em que essas nomenclaturas são empregadas. Origina-se do contato de Anne Bogart com a técnica dos Seis pontos de vista (*Six Viewpoints*), criada na década de 1970 nos Estados Unidos pela coreógrafa Mary Overlie. O intuito era apresentar uma abordagem alternativa aos padrões vigentes de criação em dança naquele período.⁵

Inspirada pelas inovações apresentadas por meio dos *Six Viewpoints*, especialmente pela capacidade potencial de gerar novos trabalhos de forma colaborativa e eficiente, Bogart (2005, p. 05) deu início a uma extensiva investigação sobre a aplicabilidade dos princípios presentes na técnica de Overlie “para criar momentos visceralmente dinâmicos no teatro com atores e outros colaboradores”.

Mary Overlie organizou seis *viewpoints* em sua técnica: Tempo (*Time*), Espaço (*Space*), Forma (*Shape*), Movimento (*Movement*), Emoção (*Emotion*) e História (*Story*). No curso de suas experimentações e contando com a colaboração da diretora teatral Tina Landau, Bogart redefiniu e expandiu as nomenclaturas cunhadas por Overlie, criando quatorze *viewpoints*, assim divididos: *Viewpoints* Físicos – compreendidos pelos *Viewpoints* de Tempo, *Viewpoints* de Espaço e *Viewpoints* de Tempo-e-Espaço – e *Viewpoints* Vocais.

- *Viewpoints* de Tempo: Andamento (*Tempo*), Duração (*Duration*) e Repetição (*Repetition*);
- *Viewpoints* de Espaço: Relação Espacial (*Spatial Relationship*), Arquitetura (*Architecture*) e Forma (*Shape*);

⁵ Informações adicionais sobre a técnica *Six Viewpoints*, o contexto em que surgiu e outros conteúdos relacionados podem ser conferidos no endereço eletrônico: <www.sixviewpoints.com>.

- *Viewpoints* de Tempo-e-Espaço: Gesto (*Gesture*), Topografia (*Topography*) e Resposta Cinestésica (*Kinesthetic Response*);
- *Viewpoints* Vocais⁶: Altura/Tom (*Pitch*), Dinâmica/Volume (*Dynamic*), Aceleração-Desaceleração/Frequência (*Acceleration-Deceleration*), Timbre (*Timbre*) e Silêncio (*Silence*). Os demais *viewpoints* físicos são igualmente utilizados no treinamento vocal.

3.3 Composição

Composição viabiliza a estruturação de resultados artísticos cênicos, seja uma cena aleatória, uma peça curta, uma performance, coreografia etc. Trata-se de uma metodologia para criação de novos trabalhos. Uma escrita teatral colaborativa. Tarefas específicas relacionadas a uma temática que se pretende abordar são experimentadas pelos artistas envolvidos na criação. Incentiva a assimilação prática de materiais, imagens e intuições diversas surgidas, ou não, ao longo da prática artística continuada. Composição estabelece um espaço próprio para esboçar ideias rapidamente e mostrá-las cenicamente, torná-las ações concretas. O objetivo consiste em engajar todo os envolvidos/todas as envolvidas no processo criativo em um desafio de justapor elementos variados em cena.

O termo Composição, familiar ao universo da música e da dança, remete – neste caso – ao trabalho da coreógrafa Aileen Passloff. Na década de 1970, Passloff foi professora de Bogart em Annandale-on-Hudson, cidade próxima a Nova York e onde está localizado o campus da *Bard College*: universidade em que Bogart concluiu o bacharelado em Artes. Trata-se da primeira experiência com a qual Bogart teve contato, dentre as três técnicas que combinou na prática artística continuada da *SITI Company*.

Segundo Landau (1995) essa abordagem culmina na geração, definição e desenvolvimento de um vocabulário teatral para ser articulado em uma determinada produção. Estabelece a relação entre a prática da Composição ligada ao ofício de direção teatral, assim como a prática dos *Viewpoints* e do Método Suzuki dizem respeito ao ofício da arte de ator/atriz. Convém ressaltar, entretanto, que essa afirmação não segrega as práticas de atuação

⁶ As nomenclaturas dos *viewpoints* vocais foram reunidas pelo autor desse artigo, baseado em experiências artísticas e docentes desenvolvidas a partir das referências encontradas em obras de autoria de Anne Bogart. Sobre a prática dos *viewpoints* vocais na *SITI Company*, podemos afirmar não haver consenso entre os artistas sobre quais são, exatamente, os *viewpoints* vocais, bem como de que modo são articulados no treinamento vocal da companhia.

e direção no treinamento da *SITI Company*. A prática artística continuada da *SITI Company* contempla não somente um fazer artístico separado por habilidades. Incentiva, especialmente, o compartilhamento sobre a autoria de uma obra. Verifica-se, assim, o interesse por um processo colaborativo de criação teatral.

4. Composição: uma possível técnica de treinamento em direção teatral?

Vinculada à experimentação de proposições cênicas imaginadas, estruturantes de um todo em elaboração, observamos haver a possibilidade de compreendermos a Composição como uma técnica que diz respeito à arte da direção teatral na *SITI Company*.

Aos artistas que exercem essa arte cabe o ato de, muitas vezes, tomar decisões que constituirão uma obra cênica como tal. Composição configura as relações artísticas de modo que esse “poder” não seja exercido, exclusivamente, pelo diretor/diretora. Assim posto, Composição nos sugere a descentralização de decisões convencionalmente ancoradas na figura do diretor/diretora, reforçando o caráter colaborativo dessa metodologia.

Paradoxalmente, ao passo em que instaura modos alternativos para o fazer teatral, Bogart dá continuidade à liderança que se atribui “naturalmente” ao diretor/à diretora enquanto agente responsável por mensurar parâmetros da arte de ator/atriz, bem como as condições em que esses/essas artistas mediarão suas relações. E mantém, nesse caso, a reconhecida influência do diretor/da diretora teatral sobre o emprego de um treinamento para atores/atrizes. Segundo o relato de Zinn (2011, s/p) “é difícil não concluir que o ator é algo como um jogador secundário nas criações de Anne Bogart. [...] Ela domina a produção com suas ideias, sua coreografia e sua *mis-en-scène*, cheia de gestos e formas fortes”.⁷

5. Considerações Finais

Características singulares que envolvem as relações entre atores/atrizes-diretores/diretoras descortinam a complexidade própria das relações humanas, tornando acentuadas as tentativas de se encontrar uma poética para essa relação. A contribuição de

⁷ ZINN, Jeff. **Beyond Stanislavski: The Post Moderns**. Disponível em <www.jeffzinn.com/a-brief-history/beyond-stanislavsky-the-post-moderns>, acesso em 21 de março de 2013.

Bogart, neste sentido, é significativa. O amplo repertório de sua produção artística e reflexiva ao longo de sua trajetória na *SITI Company* são os meios pelos quais faz da arte teatral uma prática viva e interessante.

Constatamos o alcance e a influência de suas reflexões, de acordo com Cummings (2005, p. 217), pelo reconhecimento internacional de Bogart como uma “diretora inovadora, com interesses ecléticos e uma dedicada professora que mudou o curso da formação teatral nos Estados Unidos”. Complementa sua colocação, salientando:

[...] por meio de sua liderança casual e rigorosa qualidade de sua atenção, Bogart cria um espaço de trabalho em que outros [colaboradores] possam criar, o que facilita sua reputação como uma norteadora, uma diretora não-autoritária.⁸

Os diferentes pontos de vista, relacionados ao discurso de Bogart para a arte da direção teatral cotejados nesse artigo, nos indicam que essa discussão solicita continuidade e desdobramento. Prestamos aqui nossa contribuição nesse sentido. Apoiados nas prerrogativas da Composição, compreendemos a prática artística continuada na *SITI Company* como possibilidade para instaurar um diálogo efetivo entre os meios que viabilizam o fazer teatral contemporâneo e as reflexões que a prática suscita. Para Bogart (2005, p. 153) “uma oportunidade para esboçar ideias no tempo e no espaço, olhar para elas, responder e criticá-las, e refinar ou definir novas direções”.

Referências bibliográficas:

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

CARRUTHERS, Ian; YASUNARI, Takahashi. **The Theatre of Tadashi Suzuki**. 1st Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CUMMINGS, Scott T. Anne Bogart. In: MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria (Ed.). **Fifty Key Theatre Directors**. New York: Routledge, 2005, p. 217-222.

FÉRAL, Josette. **Você disse training?** In: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. *Le training de l'acteur [O training do ator]*. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. –Tradução não publicada de José Ronaldo Faleiro.

HODGE, Alison. **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2000.

⁸ *Idem*, p. 219.

LAMPE, Eelka. **Disruptions in Representation: Anne Bogart's Creative Encounter with East Asian Performance Traditions.** In: Theatre Research International. Volume 22:2, Summer 1997, pp. 105-110.

LANDAU, Tina. **Source-Work, The Viewpoints and Composition: What are They?** In: Anne BOGART: Viewpoints. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc, 1995, p. 13-30.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena.** São Paulo: Editora Annablume/UDESC, 2009.

SAVARESE, Nicola. **O treinamento e o ponto de partida.** In: A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1995, p. 293-299.

SUZUKI, Tadashi. **Culture is the Body.** In: ZARRILLI, Phillip B. Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide. 2nd edition. London: Routledge, 2002, p. 155-160.

O APRENDIZADO VEM DAS TÁBUAS... E DE OBSERVÁ-LAS: A BRICOLAGEM NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO ARTISTA CÔMICO

Henrique Bezerra de Souza¹

RESUMO

Difícilmente se encontra uma instituição regular voltada para a formação do ator que deseje trabalhar especificamente com a cena cômica. Exceto em especificidades estéticas, como *clowns* e mímicos, entende-se que a prática deste artista raramente é fruto de uma escola tradicional ou formação acadêmica. Partindo destas afirmações, o presente artigo busca apontar a importância da experiência prática na formação do ator cômico. Para isso, inicia suas reflexões defendendo que, apesar desta aparente ausência de formação clássica, não significa que tal artista não possua um repertório técnico ou que trabalhe apenas com elementos subjetivos como “talento” ou “dom natural”. Na realidade, parte-se do conceito de bricolagem de Leví-Strauss, para demonstrar que o aprendizado do ator cômico pode ser fruto de uma intrincada rede de intersecções e seleção de materiais apreendidos em suas vivências práticas. A partir deste ponto, o artigo elenca apontamentos de encenadores como Stanislavski, Grotowski, Eugenio Barba e Dario Fo para analisar como tais reflexões podem influenciar o trabalho na cena cômica.

Palavras-chave: comicidade, teatro, ator.

A formação do artista cênico passou, e ainda passa, por diversas facetas e transformações, no entanto, quando o olhar do pesquisador se detém sob uma especificidade da prática deste artista, o ator que trabalha com cenas cômicas, dificilmente se encontra uma instituição regular voltada para sua formação. Considera-se que a educação deste ator não é fruto de uma escola tradicional ou de uma formação acadêmica. Exceto em especificidades estéticas, como *clowns* e mímicos, entende-se que sua prática era aprendida nas “tábuas” do palco, consolidada através de seu fazer teatral. Exemplos disto podem ser encontrados nos *comici dell’arte*, artistas de feira e praça pública, palhaços de circo. A formação destes atores

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, professor e ator no Coletivo Encruzilhada. Este trabalho é uma parcela da dissertação de mestrado "O ator na cena cômica: o gesto como via de construção da comicidade", que foi desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz e financiada pela CAPES. E-mail: henrique2669@yahoo.com.br

consistia em ir morar com a companhia de teatro, participar de sua rotina diária e, em geral, aprender com um dos atores mais experientes que lhe ensinaria o ofício.

Talvez por isso, por muito tempo considerou-se que este ator não tem uma técnica específica. Seu ofício parecia diferenciar-se dos outros gêneros, ainda era encarado com o aspecto romântico de “dom natural” ou focado no “talento” do artista. Ótica que pode ter sido transposta para os atores de teatro dedicados ao gênero cômico, situação que pode ser vista no depoimento de Décio de Almeida Prado a respeito deste ator no teatro brasileiro das primeiras décadas dos noventa:

O que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se mantivesse fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa. (PRADO *apud* ANDRADE, 2010, p. 13)

De fato, no Brasil, o Teatro de Revista e o trabalho com tipos cômicos dava ênfase ao desempenho de seus atores. Mas, como visto acima, o olhar dos pesquisadores parecia não atribuir o êxito da apresentação a uma preparação técnica desta performance, e sim à “personalidade engraçada e comunicativa” dos artistas. Ainda nesta visão, Sábado Magaldi aponta que a característica principal das encenações nas décadas de vinte e trinta era fornecer aos atores “[...] um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade.” (MAGALDI, 1975, p. 181). A meu ver, afirmar que o sucesso destes praticantes devia-se *exclusivamente* a um dom natural ou a seu carisma, é colocar o ofício sob uma visão simplista e limitante.

A ausência de uma formação tradicional não significa necessariamente uma falta de aprendizado ou técnica. Neste sentido, os estudos do teórico Marco De Marinis (1997) a respeito dos atores italianos do século XX podem mostrar um caminho. Ele aponta diferenças nos modos de atuação destes atores e, a meu ver, consequentemente em seus modos de formação. O estudioso assinala então duas tradições nas práticas do ator, denominando-as de: tradição do ator burguês ou dramático e tradição do ator popular ou cômico. Apesar de sua observação ter se detido aos atores italianos, De Marinis adverte que estas tradições também podem ser encontradas em outros países.

Uma das características que interessa a esta pesquisa é o aspecto de autotradução do ator popular ou cômico. Diferentemente do ator burguês ou dramático, que tinha uma “formação tradicional” (ASLAN, 1994, p.3) oriunda do Conservatório e cursos de declamação, este ator cômico aprendeu seu ofício na prática. A experiência na cena fazia com que enriquecesse e reorganizasse o próprio acervo. Não é a negação de mestres ou técnicas, mas sim a construção da própria maneira de atuação. Para a pesquisadora Elza de Andrade,

esta autotradução “[...] pode ser construída por meio de um trabalho minucioso e complexo de *bricolage*: seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e reelaboração.” (ANDRADE, 2005, p. 43). A estudiosa utiliza o termo “bricolagem” inspirada na noção estabelecida pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que consiste na criação de um objeto novo a partir de fragmentos de outros objetos. Tais fragmentos pertencem a materiais que foram construídos para outros fins, porém o praticante, ou *bricoleur*, agora os remonta conforme a necessidade. De acordo com Lévi-Strauss o primeiro passo deste praticante é:

[...] retrospectivo, ele deve voltar para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34)

Neste viés, acredito que o ator dedicado à cena cômica não se pauta pelo caminho do acaso e do dom natural. Na realidade, por meio deste processo de bricolagem, ele tira proveito apenas dos aspectos que lhe interessam dos estudos e reflexões acerca do trabalho do ator como um todo, aproveita os “fragmentos” úteis que eles podem oferecer à sua prática individual. Com isso, realmente se torna difícil entabular a prática deste artista em uma técnica específica, o melhor seria reconhecer que existem técnicas. Nas palavras de Elza de Andrade: “Na impossibilidade de conceber a atuação como ‘execução’ de paradigmas preexistentes, o ator cômico ‘inventa’ um novo modelo, feito sob medida para ele, e provoca com isso uma reconstrução do próprio mecanismo de atuação.” (ANDRADE, 2005, P. 139).

Sob esta perspectiva, consigo encontrar na prática cômica, apontamentos sobre o estudo do ator que não foram destinados diretamente para ela: O uso das máscaras na *Commedia Dell’Arte* impunha a seus atores uma maneira diferenciada de utilização do corpo e do ventre², fator também observado por Eugenio Barba em suas reflexões sobre o trabalho do ator; o *clown* defendido pelo grupo LUME traz afirmações que podem lembrar a fé cênica de Stanislavski³; os processos que utilizei para a construção de uma oficina⁴ sobre a cena cômica, apontaram a importância da precisão, que pôde ser alcançada através de um trabalho inspirado na relação tensão/intenção analisada por Grotowski. Não é meu objetivo afirmar que estas práticas se basearam nos estudos destes autores, mas, chamo a atenção para a

² Dario Fo aponta a importância do quadril na prática *Dell’arte*: “O teatro da *Commedia Dell’Arte* pode também ser definido como o teatro da comédia sobre as ancas. Um teatro de impostação geral, vinculado a esse apontamento essencial.” (FO, 2004, p. 65).

³ Burnier afirma que: “O *clown* não representa, *ele é*.” (BURNIER, 2009, p. 209).

⁴ “O gesto do ator na cena cômica”, oficina que foi utilizada como objeto de estudo e produto final da dissertação de mestrado “O ator na cena cômica: o gesto como via de construção da comicidade”.

possibilidade deles serem utilizados, e sua capacidade de trazerem contribuições para o ator na cena cômica. A observação destes escritos provavelmente apontará que muito do que foi idealizado já era praticado nas “tábuas”.

Sob esta perspectiva, creio que os atores, mesmo sem ter o conhecimento específico das reflexões destes estudiosos, perceberam artifícios úteis às suas práticas e os adotaram em seu fazer teatral. Em um processo análogo, na prática da bricolagem, elenco aqui os apontamentos que me pareceram úteis para a construção da oficina fruto desta pesquisa. Deixo claro que não são um caminho para o ator seguir, mas foram ideias que auxiliaram na compreensão e exercício deste trabalho.

Dentre as reflexões de Stanislavski, destaco os apontamentos sobre a fisicalização do papel por meio da ação física, a resolução dos objetivos e o senso de verdade. Para o diretor russo, ação física é uma ação exterior capaz de revelar estados interiores do indivíduo que a realiza, podendo ser chamada então de ação psicofísica. Sua execução, ao mesmo tempo se justifica e evoca o que Stanislavski chama de elementos do estado interior da criação⁵. Assim, “A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos.” (STANISLAVSKI, 2001, p. 3). Por meio desta reflexão, o pesquisador desloca o processo criativo do ator do campo mental e sentimental para o campo físico, evitando uma série de “psicologismos” que poderiam ser prejudiciais em seu trabalho. Além disso, quando Stanislavski aponta que o ator deve pautar seu desempenho no estabelecimento e alcance de objetivos, expõe ao artista um possível caminho para trilhar durante sua performance. Em sua visão:

A vida, as pessoas e as circunstâncias, constantemente erguem barreiras. Cada uma destas barreiras coloca-nos ante o objetivo de transpô-las [...] Tal objetivo provoca o afloramento de desejos que se voltam para a ânsia de criar. (STANISLAVSKI, 2001, p. 141)

Desse modo, é na resolução de objetivos de cena que a atuação ocorrerá; qualquer eventual reação da plateia – como o riso por exemplo – surgirá como consequência deste processo e não dos histrionismos de um ator que se pavoneia em busca da risada do público. Este modo de encaminhamento do trabalho tem semelhanças com a prática de palhaços e artistas cômicos. É na criação e/ou resolução de problemas que estes profissionais encontram um caminho para orientar sua performance. O palhaço parte de um problema simples, e o modo como ele tenta solucionar a questão apresentada proporciona várias situações risíveis.

⁵ Para Stanislavski os elementos do estado interior da criação são: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade.

Ao defender que o ator deve acreditar em tudo que acontece em cena, e, principalmente no que ele próprio está fazendo, as reflexões de Stanislavski culminam no que ele chama de senso de verdade. Deve-se ter em mente que este apontamento não se restringe a ideia de um mimetismo naturalista, estética que frequentemente é relacionada quando se fala do encenador russo, mas à ideia de transformar a peça em uma realidade teatral. No caso da comédia, pode chamar a atenção para a necessidade do ator crer que, por vezes, a cena que tem uma apreciação risível, nada tem de cômica para seu personagem; ou ainda, reconhecer o teatro assumido enquanto tal, como um acontecimento espetacular, um jogo entre atores e público. O ator e diretor José Regino de Oliveira defende pensamento semelhante ao afirmar que: “Em uma análise mais cautelosa sobre o trabalho do ator na comédia, podemos perceber que, assim como na atuação não cômica, a atuação cômica exige do ator a capacidade de convencimento da plateia, o acreditar no que se está fazendo [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 32).

Com esta “verdade” estabelecida para o ator e para o público, cria-se uma espécie de verossimilhança na atuação, fazendo com que até mesmo a expressão mais estilizada encontre coerência dentro do contexto cênico, torne-se convincente dentro da cena. Isto acaba fundamentando um aspecto que o filósofo francês Henri Bergson defende como essencial para a obtenção do riso: “[...] quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural considerarmos a causa.” (BERGSON, 2004, p. 9). É como se a comicidade surgisse por acidente e não como fruto de uma busca ativa dos artistas. Fisicalizando o papel, o ator evita “psicologismos” e afasta uma tentativa de compreensão racional que talvez não seja útil frente aos absurdos que possam ser engendrados em uma cena cômica.

Este processo de fisicalização é animado por uma série de impulsos que o motivam. Neste sentido, Grotowski afirmava que toda ação física é precedida por um impulso inicial, algo que a anima para fora do corpo (Im/pulso – lançar do interior⁶). Todavia, cada impulso e conseqüentemente sua ação resultante, envolve um objetivo, uma intenção que por sua vez desencadeia toda uma mobilização corporal para alcançá-la, ou seja, envolve certa tensão muscular. Não é um estado meramente psicológico, mas também físico na medida em que induz o corpo a conectar-se com um objetivo que está fora de si. Assim, Burnier afirma que “A intenção se configura, portanto, tanto para Grotowski [...] como algo de físico e corpóreo, de muscular.” (BURNIER, 2009, p. 39).

⁶ “And now, what is the impulse? ‘In/pulse’— push from inside.” (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2004, p. 94) Trecho de uma conferência feita por Grotowski em Liège registrada no livro de Thomas Richards.

Entretanto, deve-se ter em mente que apenas a tensão muscular não é o caminho para a expressão. O ator que entra em cena extremamente tensionado, contraindo todos os seus músculos, acreditando estar “vivo”, pode estar apenas desperdiçando sua energia. Stanislavski e Grotowski advertem que, devido ao nervosismo da situação espetacular, cada ator possui um ponto de tensão excessiva. De acordo com eles, esta tensão desnecessária é capaz de contaminar o corpo inteiro até o momento em que deixe o ator tão contraído e o impeça de agir. Os encenadores defendem que é preciso localizar qual é este ponto e eliminá-lo. Isto não significa que o artista deva entrar em cena completamente relaxado, pois isto também obstruiria a expressão. Nas palavras de Grotowski: “Quer dizer que os seus músculos se mobilizam efetivamente até o ponto necessário e não além dele. [...] Então, a primeira coisa é eliminar o excesso de tensão, aquela que não é necessária para essa ação específica [...]” (GROTOWSKI, 2010, p. 166). É neste jogo dinâmico entre relaxamentos e tensões animados pelos impulsos, que o ator se aproxima do fluxo da vida, pois:

O processo da vida é uma alternância entre contrações e descontrações. Então o ponto não é só contrair ou descontrair, mas encontrar este rio, este fluxo, em que o que é necessário está contraído e o que não é, está relaxado. (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2004, p. 96) (Tradução nossa)⁷

Tal fluxo assemelha-se a ideia de Bergson (2004) sobre a possível causa do riso, o *mecânico colado no vivo*. Para o filósofo, quando for exigida a atenção vívida de uma pessoa, mas ela apresentar uma rigidez mecânica obtém-se o efeito risível. Isto se dá por meio de distrações, gestos que se repetem, dentre outros. A vida no seu fluxo natural não deveria repetir-se, quando se surpreende nela um arranjo mecânico, o choque da percepção é capaz de gerar o riso. Quando os seres vivos, “flexíveis”, adotam atitudes que tiram esta flexibilidade, revelam seu lado mecânico e repetitivo, este contraste da vida caminhando em direção a mecânica poderá provocar o riso. Nas palavras de Bergson, o que há de risível “[...] é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2004, p. 08).

Então, com este fluxo entre tensões e relaxamentos estabelecido, o ator apresenta os extremos que os torna capaz de passear entre a vida e a rigidez mecânica para a obtenção do riso. O puro movimento repetitivo e mecânico, ausente de intenções e impulsos definidos, dificilmente tem o contraste deste fluxo mutável e pode tornar-se frio e maquinal. Não é o *mecânico colado no vivo*, mas sim uma espécie de vida mecânica, e provavelmente não

⁷ “The process of life is an *alternation* of contractions and decontractions. So the point is not only to contract or to decontract, but to find this river, this flow, in which *what is needed* is *contracted* and *what is not needed* is *relaxed*.” Trecho da mesma conferência citada anteriormente.

suscita o riso. Porém, o movimento animado por uma intenção, ao ser interrompido, pode fazer com que o ator retorne ao ponto inicial sem ter finalizado o impulso gerador, que por sua vez o continuará animando a realizar o mesmo movimento que será novamente obstruído.

Caso este ciclo não seja encerrado, pode-se obter dele a comicidade proveniente do *meccânico colado no vivo*. É como se fossem colocados obstáculos que deveriam mudar os impulsos e o foco do desejo da intenção, mas eles insistem em manter o objeto inicial. Com isso, os movimentos repetitivos e mecânicos do ator continuam carregados de desejo, continuam expressivos e por sua vez possivelmente risíveis.

Vista dessa maneira, a cena cômica parece um trabalho extremamente sério, um eterno controle desta dinâmica de impulsos e tensões musculares. No entanto, observo que este apontamento já acontece de maneira mais fluída há bastante tempo na prática teatral. Assim como o relaxamento total pode atrapalhar o artista, a tensão excessiva também pode obstruir a apreciação cômica da cena. É o caso de atores que parecem ter uma atuação exagerada, forçam a piada. A justa tensão aparentemente é um caminho para deixar este fluxo cômico agir, como pode ser visto nas palavras de Dario Fo:

Em teatro, o ator deve, pelo contrário, dar a impressão de estar atuando sem esforço e totalmente descontraído. Porém, não devemos economizar ou atuar em um tom mais baixo. Devemos, isso sim, aprender a agir com perfeito equilíbrio e controle, desenvolvendo uma grande potência em uma progressão inteligente, programada, localizando cuidadosamente pausas e respirações, de maneira a dar impressão de que não estamos fazendo absolutamente força nenhuma.” (FO, 2004, p. 131)

É a aparência de descontração, leveza, mas tendo em mente o que acontece ao redor e em um estado de prontidão para quaisquer eventualidades. Este processo de estabelecimento de objetivos, dinâmica de tensões e impulsos converge para um aspecto extremamente presente e, ao mesmo tempo, nebuloso no trabalho do ator: a energia. Pensando no sentido estritamente físico ou biológico pode-se dizer que todos os atores, ou ainda, todos os seres vivos têm energia. No entanto, este é um elemento que nem sempre é conquistado em cena.

Para Eugenio Barba a energia de um ator é fator responsável por modificar “[...] a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e portanto expressão.” (BARBA, 1994, p. 77). As palavras “presença” e “energia” tornam-se perigosas devido à pluralidade de ideias que podem evocar, mas mesmo diante deste risco, são elementos constantemente cobrados no desempenho do ator. Entretanto, acredito que encarar a energia como um aspecto isolado do trabalho do artista é um equívoco, visto que ela está intimamente atrelada a algo que está sendo realizado. De acordo com Burnier: “A palavra energia vem do grego *energon*, que

significa ‘em trabalho’ (*en*= entrar, dentro; *ergon, ergein*= trabalho).” (BURNIER, 2009, p. 50). Neste sentido, dizer que um ator tem energia, significa na realidade, afirmar que ele tem energia naquele momento, naquela ação, no trabalho que está desempenhando.

Por estar intimamente ligada a algo que está sendo realizado, pode adquirir um caráter transitório e inconstante no trabalho do ator que deve repetir sua cena diversas vezes com a mesma qualidade de energia da primeira vez. Tendo em vista tal problema, é necessário saber como mantê-la presente no desempenho do artista. O encenador Eugenio Barba aponta princípios-que-retornam⁸ que, de acordo com ele, criam tensões físicas no corpo do ator que gerariam uma diferença de potencial pela qual passaria a energia. Não pretendo me aprofundar nos princípios apontados por Barba, mas fiz tal alegoria para justificar o seguinte pensamento: devido ao seu caráter abstrato, talvez seja mais interessante não pensar em *ter* energia – visto que biologicamente todos os seres vivos a possuem – mas sim em *como* alcançá-la em favor da presença cênica apontada por Barba:

Para um ator, ter energia significa saber *como* modelá-la. Para ter uma ideia e vivê-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando represas, diques e canais. Estes constituem resistências contra os quais *pressiona* a intenção – consciente ou intuitiva – e que permitem a sua expressão. (BARBA, 1994, p. 79)

E no que tais apontamentos são importantes para a cena cômica? A meu ver, a questão da energia é um elemento necessário nas mais variadas práticas do ator. Mesmo sem saber ao certo o porquê, diz-se constantemente que determinado indivíduo tem ou não tem energia em cena, e tal apontamento acaba sendo diretamente relacionado com seu desempenho. Porém, este argumento não tem relação direta com a força com que o ator realiza suas ações, pois mesmo no papel de um indivíduo apático, relaxado ou adoentado pode-se dizer que ele o faz com energia. Acredito que este aspecto adquire importância na construção da comicidade, visto que, sem ele pode-se retornar ao desempenho frio e maquinal, excessivamente distante da vida que dificilmente gera o riso. Em um estudo acerca do exagero como mecanismo de comicidade, Elza de Andrade faz o seguinte apontamento:

Outra consideração pode ser feita em relação ao núcleo da comicidade que se localiza na força geradora do gesto, isto é, o que provoca a comicidade é o aumento exagerado do impulso do movimento. O gesto tem uma trajetória – começo, meio, fim – impulsionada por uma energia. Quando o ator apenas aumenta o gesto em seu percurso, mas esquece seu impulso gerador, a

⁸ São princípios que, de acordo com Barba, estão presentes no trabalho do ator nas mais diferentes culturas. Eles visam produzir tensões físicas que possam gerar o que Barba chama de corpo-em-vida. Os princípios são: equilíbrio precário, dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão, o princípio da equivalência. Para mais informações ver BARBA (1994).

comicidade se configura de forma tímida. Entretanto, quando o ator aumenta a intensidade da força motriz do gesto, o resultado cômico é muito mais significativo. (ANDRADE, 2005, p. 91)

Na perspectiva colocada pela pesquisadora, percebe-se que por mais que o ator trabalhe seus gestos, amplie-os, caso tais movimentos não contenham a mesma qualidade de energia, a comicidade pode até acontecer, mas de uma maneira reduzida. É neste sentido que trago as reflexões acima; sem objetivos não se tem os impulsos que por sua vez não geram tensões, causando a ausência da diferença de potencial e, conseqüentemente, a falta de energia, ou seja, tem-se apenas um movimento sem expressão.

Embora os pontos apresentados aqui tenham sido trazidos em etapas, dificilmente podem ser decompostos na prática. Ao se preocupar em *ter* impulso, tensão, objetivos e energia, provavelmente o ator não os alcançará, pois depreende uma parcela significativa de sua atenção nesta preocupação. Grotowski lembra que se um ator deseja expressar-se ele não consegue, já que está dividido, existe uma parte que quer e outra que expressa.

Curiosamente, no trabalho do ator, a busca desta rigidez mecânica apontada por Bergson como possível mecanismo de comicidade, parece implicar em um domínio refinado de diversos recursos cênicos. Sem eles, o artista corre o risco de prender-se apenas aos aspectos mecânicos perdendo de vista o lado vivo, essencial para sua performance e alcance da comicidade. A repetição incessante, a mecanicidade total, poderiam destruir não só a apreciação risível da cena, mas o próprio desempenho do ator que está inserido em uma situação espetacular. Neste sentido Bolognesi acredita que:

[...] do ângulo do ator, portanto do sujeito que provoca o riso, para representar o corpo mecanicamente há necessidade de um perfeito domínio sobre ele. Para esse domínio, faz-se necessário um longo aprendizado, momento de exercício pleno da intuição, de forma a se conseguir um estado interior correspondente àquela representação. (BOLOGNESI, 2003, p. 158)

É diante deste pensamento que acredito na utilização dos recursos apontados acima. Apesar das reflexões trazidas neste texto aparentemente estarem afastadas da cena cômica em geral, penso que elas já existam na prática, porém batizadas com outros nomes ou até mesmo de uma maneira inconsciente. O ator popular pode não acreditar que atinge certo efeito cômico através de um trabalho com tensões ou energia, mas sabe que a maneira como ele executa determinado movimento, ou como começa seu número ou ainda o ritmo que imprime em sua fala, influencia na resposta do público.

Na minha experiência como ator, percebo a utilização de alguns apontamentos desenvolvidos aqui e seu reflexo imediato no desenrolar da cena: o impulso que anima a ação,

a energia que coloca o ator em prontidão, a fuga de “psicologismos” em favor de uma fisicalização do papel. A relação destes recursos parecia auxiliar na construção da comicidade. É como se eles revestissem o movimento mecânico com um ar de naturalidade que contribuía na manifestação do riso; e como lembra Oliveira (2008, p. 87):

É importante ressaltar que a atuação cômica exige um grau de verossimilhança com o universo referencial da obra a ser encenada. Portanto, até mesmo a liberdade do jogo cômico possui seus limites definidos pelo contexto da obra a ser levada à cena, limites que não aprisionam, mas que libertam.

É importante ressaltar que estes recursos não são imprescindíveis para atores que desejam trabalhar na cena cômica, mas foram caminhos que encontrei. Foi através desta experiência que fiz minhas escolhas e elenquei o que pareceu útil ao meu trabalho. Assim, mesmo pautado em teóricos teatrais, estas reflexões já existiam na prática, o aprendizado ainda veio das tábuas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator.** 2005. 208f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.** São Paulo. Hucitec, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica a representação.** Campinas, SP: Unicamp, 2001.

DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia.** Buenos Aires: Galerna, 1997.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Senac, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata (org). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski. 1959 – 1969.** São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 163-180

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Campinas: Papyrus, 1989.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Funarte, 1962[?].

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da atuação cômica**: o desempenho do ator na construção do riso. 2008. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. Nova York: Routledge, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



A ELABORAÇÃO DA PESQUISA “A CIA. LA MÍNIMA E A COMICIDADE NO ESPETÁCULO A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS”

Lilia Nemes Bastos ¹

Resumo

A pesquisa de mestrado *A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo A Noite dos Palhaços Mudos*, concluída em 2013 sob orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, foi feita em meio a um processo de aprendizado acerca do trabalho de pesquisa. Esta comunicação compartilha os principais passos deste processo, abordando as transformações do projeto de pesquisa, a construção da metodologia e o desenho final da pesquisa.

Palavras-chave: projeto de pesquisa, comicidade, Cia. La Mínima.

Um dos principais aprendizados que vivenciei durante a realização do mestrado se deu no âmbito da elaboração dos projetos de pesquisa. Escrevo “projetos”, no plural, porque foram três até que a pesquisa chegasse à sua forma final. Depois do exame de qualificação um outro projeto poderia ter sido escrito, destacando as novas diretrizes que norteariam a conclusão da pesquisa, mas era hora de escrever e terminar a própria dissertação.

Meu anteprojeto para ingresso no mestrado em artes da UNESP estabelecia como objetivo geral da pesquisa investigar o processo de criação da Cia. La Mínima ² no espetáculo

¹ Mestre em artes cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP sob orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi. Pesquisa de mestrado financiada pela FAPESP. E-mail da autora: lnemesbastos@gmail.com .

*A Noite dos Palhaços Mudos*³ (2008), dirigido por Alvaro Assad. O objetivo específico era entender como os atores construíram a comicidade a partir do corpo e da figura do palhaço. Mas havia outros objetivos específicos:

- Revisitar a trajetória da Cia. La Mínima buscando correlações com a história do palhaço no Brasil e com a produção cênica contemporânea em São Paulo.
- Analisar os espetáculos da Cia. e caracterizar os elementos de produção da comicidade na atuação da personagem-palhaço. Definir a singularidade do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* dentro do repertório da Cia.
- Caracterizar a importância e a particularidade da Cia. La Mínima para o circo/teatro em São Paulo e para a afirmação de uma abordagem específica da atuação do palhaço.

Embora meu objeto de estudo estivesse relativamente esboçado – a Cia. La Mínima e um de seus espetáculos –, os objetivos eram amplos demais e eu não tinha clareza quanto aos métodos e referenciais teóricos possíveis para atingir estes objetivos. Eu havia delineado alguns procedimentos da pesquisa, tais como estudos bibliográficos, entrevistas com os artistas e análise dos espetáculos, mas não tinha clareza de como, de fato, eu realizaria as análises.

O propósito de “caracterizar a importância da Cia. La Mínima para o circo/teatro em São Paulo e para a afirmação de uma abordagem específica da atuação do palhaço”, ficou, quiçá, para um doutorado. Na primeira sessão de orientação com o Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, duas fragilidades metodológicas do anteprojeto foram apontadas: seria difícil abordar o processo de criação do espetáculo sem tê-lo acompanhado pessoalmente, recorrendo apenas a entrevistas com os artistas e à obra acabada (não havia registros do processo de criação); também seria difícil investigar isoladamente o trabalho dos atores no espetáculo, uma vez que a atuação integra-se ao figurino, ao cenário, à iluminação etc. e todos estes elementos cênicos concorrem para a criação das situações cômicas.

A partir destas considerações, escrevi um outro projeto de pesquisa com o seguinte objetivo geral:

² A Cia. La Mínima foi criada em 1997 por Domingos Montagner (1962-) e Fernando Sampaio (1964-) na cidade de São Paulo. A dupla tem em seu repertório 11 espetáculos cômicos, além de participações em iniciativas artísticas coletivas, tais como o Circo Zanni e a Central do Circo.

³ O roteiro do espetáculo baseia-se na história em quadrinhos homônima de Laerte Coutinho, publicada em 1987 na Revista Circo nº 4 e em 1994 no livro *Piratas do Tietê e Outras Barbaridades* (Editora Ensaio). A história está disponível no site do cartunista: <<http://www2.uol.com.br/laerte/personagens/palhacos/>>. Acesso em: 24 set. 2012.

- Investigar a construção das situações risíveis e a natureza da comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*, considerando a inter-relação entre os componentes do espetáculo (atuação, direção, roteiro, trilha sonora, iluminação, maquiagem, cenografia e figurino) e o contexto artístico e histórico da teatralidade circense no Brasil a partir de 1970, quando se identifica um movimento de reaproximação entre circo e teatro, bem como o surgimento das primeiras escolas de circo no país.

Segundo este novo objetivo, eu faria uma abordagem ao mesmo tempo artística e histórica do espetáculo. Como suportes teóricos para o estudo eu previa o recurso ao livro *Análise dos Espetáculos* (2010), de Patrice Pavis, e a três obras acerca da comicidade, *O Riso* (1987), de Henri Bergson, *Comicidade e riso* (1992), de Vladímir Propp, e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), de Mikhail Bakhtin. Embora os referenciais teóricos fossem citados, eu ainda não antevia como realizar a análise da obra.

Nesta versão do projeto, outras necessidades de aprimoramento foram identificadas: a articulação de uma análise ao mesmo tempo artística e histórica não seria viável para o tempo e o conhecimento que eu dispunha – um ano de curso já havia se passado; seria melhor ter o contexto histórico como um pano de fundo, não como objetivo central da pesquisa. O embasamento da análise em três teorias distintas acerca da comicidade, cada qual com sua complexidade, implicaria um aprofundamento em todas e o estabelecimento de possíveis convergências para compor um referencial coeso de análise da comicidade no espetáculo.

Escrevi, então, a terceira versão do projeto de pesquisa, contemplado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O projeto estabelecia como objetivo geral da pesquisa: investigar como as situações risíveis foram construídas cenicamente em *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Dentre os referenciais teóricos propostos anteriormente, eu e o Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi optamos pela obra *Comicidade e riso*, de Vladímir Propp. Visávamos não restringir o referencial teórico a uma única lei de explicação do riso, como propõe Bergson (1987), ou recorrer a uma teoria atrelada a um contexto histórico distante da produção do espetáculo, como aconteceria se optássemos pela obra de Bakhtin (2010), que trata da Idade Média e do Renascimento.

A pesquisa foi organizada em três etapas, correspondentes aos capítulos da dissertação:

1. Produção de sínteses das obras *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis, e *Comicidade e riso*, de Vladímir Propp.
2. Descrição da peça *A Noite dos Palhaços Mudos* com base na obra de Pavis.
3. Identificação das situações risíveis da peça a partir da teoria de Vladímir Propp.

Em *Comicidade e riso* (1992), Propp distingue dois tipos principais de riso: o riso de zombaria ou riso derrisório, motivado pela gozação de defeitos identificados no objeto de riso, e o riso não vinculado à percepção de defeitos. A partir do estudo de obras de arte e de situações cotidianas, o autor distingue subtipos do riso de zombaria conforme as diferentes causas do riso: a estupidez, a natureza física do ser humano, os fracassos, as semelhanças, as diferenças etc. (PROPP, 1992). Estas seriam, então, as categorias que eu utilizaria para observar a comicidade no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*.

Previ no projeto que a análise da comicidade no espetáculo seria feita após uma análise da encenação, na qual eu dividiria a peça em algumas unidades de acordo com as ações do enredo. No capítulo 3, estas unidades seriam reavaliadas sob o prisma da produção cênica do risível, considerando: os tipos e subtipos de riso suscitados em cada unidade, segundo a teoria de Propp, e a articulação dos elementos cênicos (atuação, figurinos, cenografia etc.) na construção das situações risíveis. Uma síntese de cada unidade seria a base para a descrição da comicidade na encenação.

A partir desse novo projeto, elaborei o relatório para o exame de qualificação. Uma análise do relatório realizada pelo colega Anderson de Souza Zanetti da Silva, doutorando em artes cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP, apontou uma ênfase excessiva na descrição da obra de Propp, que se tornara, no texto, mais importante do que a própria obra da Cia. La Mínima e do que as minhas contribuições pessoais à interpretação do espetáculo. A banca de qualificação, formada pelos professores doutores Wagner de Araújo Cintra, Neyde Veneziano e Mario Fernando Bolognesi (orientador), também chamou atenção para a primazia do referencial teórico na análise e indicou a necessidade de enfatizar igualmente os saberes e técnicas da Cia. La Mínima.

Visando construir uma perspectiva mais dialógica de interpretação da comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*, eu e meu orientador optamos por incluir na dissertação breves

análises dos outros espetáculos da Cia. La Mínima⁴. Identificamos também a necessidade de realizar novas entrevistas com os artistas para ampliar as informações acerca de sua formação e de suas concepções a respeito da comicidade. Aproveitamos também uma experiência até então subvalorizada como fonte da pesquisa: a minha participação como aluna em duas oficinas de comicidade ministradas por Fernando Sampaio, artista da Cia. La Mínima. Incluímos mais imagens dos espetáculos na dissertação com o intuito de facilitar a descrição das obras, destacar alguns detalhes que a fotografia capta de modo privilegiado e tornar mais concreta a experiência do leitor com o repertório da Cia. La Mínima.

Com essa ênfase na trajetória artística da Cia. La Mínima, pude destacar temas, recursos cômicos e práticas artísticas recorrentes no trabalho do grupo. Também foi possível relacionar os procedimentos cênicos e cômicos do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* ao repertório artístico do grupo.

A síntese da obra *Comicidade e riso*, que compunha a primeira versão do Capítulo 1, foi reduzida e realocada ao longo das análises dos espetáculos. Essa mudança facilitou a argumentação e otimizou a articulação do referencial teórico com os saberes da Cia. La Mínima. O mesmo foi feito com a obra *A Análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis. Desta maneira, ao invés de escrever um capítulo a respeito da metodologia e dos referenciais teóricos, fui explicitando os conceitos e métodos ao longo da dissertação.

Ao iniciar a análise do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*, percebi que não seria produtivo descrever o espetáculo em um capítulo, abordando os elementos cênicos e a encenação, e discutir a comicidade num capítulo distinto. Esta estratégia separaria de modo artificial a comicidade e os recursos cênicos que a produziam e implicaria tratar da comicidade de um modo panorâmico ou fazer constantes remissões ao capítulo precedente. Optei por condensar a análise da cena e da comicidade num mesmo capítulo cujo fluxo analítico obedeceu à cronologia das ações cênicas no espetáculo.

A versão final da dissertação assumiu o seguinte formato:

⁴ As iniciativas artísticas coletivas integradas pela Cia., tais como o Circo Zanni, não foram contempladas pela pesquisa, não obstante sua importância na trajetória do grupo.

Capítulo 1 – A Cia. La Mínima

1.1 A formação artística: abordo o encontro de Fernando Sampaio e Domingos Montagner no Circo Escola Picadeiro, enfatizando o aprendizado cômico com o professor Roger Avanzi (palhaço Picolino) e com a prática artística em parques da cidade de São Paulo; descrevo aspectos da caracterização e da atuação da dupla; relato procedimentos de produção da comicidade ensinados por Fernando Sampaio em duas oficinas das quais participei.

1.2 Os espetáculos: realizo uma breve descrição de dez espetáculos da Cia. La Mínima contemplando o enredo, aspectos gerais da encenação, principais temas e recursos cômicos e a recepção nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*.

1.3 Síntese prévia: destaco elementos recorrentes na prática artística da Cia. La Mínima.

Capítulo 2 – A Noite dos Palhaços Mudos

2.1 A criação do espetáculo: destaco elementos do processo de criação da peça e descrevo sinteticamente a história em quadrinhos que inspirou o espetáculo, apontando diferenças em relação ao roteiro cênico.

2.2 Análise descritiva do espetáculo e de sua comicidade: divido o espetáculo em quatro unidades estabelecidas conforme a cronologia das ações cênicas e o desenrolar da trama; em cada unidade, descrevo o transcorrer das ações cênicas e vou apontando momentos propícios ao riso ou ao sorriso conforme a minha percepção das apresentações assistidas e as risadas registradas no vídeo do espetáculo. Observo quais elementos cênicos (cenário, figurino, atuação etc.) estão em evidência nos momentos risíveis e relaciono a produção da comicidade à tipologia de Propp e às práticas artísticas da Cia. La Mínima.

Nos apêndices apresento fichas de análise dos espetáculos da Cia. La Mínima (exceto *A Noite dos Palhaços Mudos*) e nos anexos exponho as entrevistas com Alvaro Assad, Fernando Sampaio e Laerte Coutinho.

Ao contemplar a formação dos artistas e os demais espetáculos da Cia. La Mínima, a dissertação atingiu objetivos mais amplos do que previa a última versão do projeto de pesquisa, restrito à investigação da comicidade no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*. O

decorrer do curso de mestrado e a experiência dos projetos anteriores permitiram que essa ampliação acontecesse de modo eficiente, com maior clareza acerca dos objetivos e dos caminhos para atingi-los.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTOS, Lilia Nemes. **A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos***. 2013. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 23. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROPP, Vladímir I. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

JOGOS TEATRAIS COMO AGREGADORES NO PROCESSO ENSINO APRENDIZAGEM E A AUTONOMIA CRÍTICA DO SUJEITO

Natalia Beloti Dias Camelo¹

Resumo

A pesquisa propõe apontar alternativas pedagógicas ao ensino, pesquisando alunos de uma turma do ensino médio da Escola Estadual “Caetano de Campos” localizada na região central de São Paulo, utilizando como proposta os jogos teatrais e investigando sua potência no desenvolvimento da autonomia crítica dos alunos verificando se tal prática teatral impacta na decisão pela permanência na instituição pública de ensino. A metodologia utilizada é a pesquisa-ação crítico colaborativa, objetivando promover e propor práticas que levem à reflexão e transformação do sujeito. No jogo a proposta é que o aluno construa uma autonomia na criação das cenas e um desapego aos comportamentos seriados e a tendência é que este comportamento se amplie para a vivência cotidiana, convidando-os a pensar que as contradições presentes na sociedade contemporânea só podem ser superadas no plano das relações sociais, políticas, econômicas e inter-humanas. O jogo teatral pode revelar importantes aspectos que refletem a sociedade, pois propõe uma interação dialética com os conflitos emergentes e cadentes. Quando o aluno joga, ele se coloca na situação lúdica de solucionar o problema. Argumentar é fundamental no processo de ensino/aprendizagem e faz parte do desenvolvimento do aluno crítico. Os jogos teatrais podem ser um catalisador emocional com potencialidades para desenvolver o indivíduo como ser autônomo. Nos jogos a realidade pode ser transformada em cena e esta vivência pode reverberar em seu modo de pensar e agir. A busca é investigar como os jogos teatrais possibilitam a expressão de valores

¹ Mestranda em arte-educação Instituto de Artes – UNESP. Orientação: Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho; natalia_beloti@hotmail.com

de um grupo de alunos e como a partir desta explicação o jogo permite a transformação deste aluno em sujeito com pensamentos autônomos críticos?

Palavras-chave: Educação. Jogos Teatrais. Autonomia Crítica.

O interesse neste estudo surgiu inicialmente da minha experiência profissional adquirida no Programa implantado pela Prefeitura de São Paulo em 2006, “ São Paulo é uma Escola” que oferecia atividades artístico – pedagógicas no contra turno escolar. Ministrei oficinas teatrais para crianças e adolescentes de escolas públicas municipais da região de São Mateus, zona leste de São Paulo. Minha percepção foi que aquela vivência impactou positivamente o comportamento individual e coletivo, intra e extraescolar daqueles alunos, e que aquele espaço utilizado para o fazer teatral era um ambiente convidativo a pensar nas práticas educacionais e no papel do aluno dentro daquela instituição. Após esta experiência ministrei oficinas de teatro em diversas Escolas Técnicas Estaduais (ETEC) e pude ratificar o quanto os alunos na fase da adolescência necessitam de um espaço para ressignificar o seu papel no ambiente escolar e conseqüentemente na sociedade, e muitas vezes este espaço não é oferecido já que no formato atual de ensino há uma sobrecarga curricular e o objetivo dos professores pode se limitar em apenas passar informação, e a formação daquele aluno como sujeito autônomo crítico se afasta cada vez mais da sala de aula como afirma Paro:

Um grande engano brasileiro em educação consiste em acreditar que ela se limita ao processo de passar informação ao aluno. Será isso educação? Será esse o papel da escola? Passar informação é algo que qualquer computador faz – e a um custo bem menor. Um constituinte fundamental da formação de qualquer ser humano é o valor. (PARO, 2004, p.251).

Particpei por um ano em uma organização não governamental que acolhia meninos em situação de rua da região central de São Paulo e pude acompanhar o quanto a escola deixa de cumprir seu papel social quando não acolhe estes meninos e que a escola tem se abstraído do seu papel social formador assegurado na constituição

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.²

De acordo com a Síntese de Indicadores Sociais, divulgada em 2010 pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o Brasil tem a maior taxa de abandono escolar no Ensino Médio entre os países do Mercosul.

A evasão escolar no ensino médio é um tema recorrente dentre os teóricos de educação, os motivos extrínsecos e intrínsecos são bastante discutidos na literatura bem como os inúmeros fatores que contribuem para o abandono dos estudos no ensino médio. Devemos pensar em produzir condições concretas para o desenvolvimento da criticidade, articulação do pensamento e apropriação dos valores.

Vivenciar experiências lúdicas na qual os participantes identificam as divergências ou convergências de ideias enriquece os relacionamentos e o convívio intra e extra escolar. A escola cada vez mais vem perdendo seu papel formador. As mídias, sobretudo as virtuais, propagam as informações com uma agilidade impar, a utilização correta desse recurso pode ser muito útil no processo educacional, mas deve-se ter um olhar crítico e oferecer ao aluno a conscientização dele como cidadão integrado política e socialmente, não privando-o de sua emancipação quanto sujeito.

Não permitindo ao educando que se aproprie da condição de sujeito, estará sendo negada a ele a condição essencial de aprendizagem. Havendo porém, essa apropriação, ele se manifestará como um ser de vontade. Assim aprenderá somente se quiser. Não é possível garantir que, ao final da sua formação escolar, um individuo seja honesto, democrata, cidadão, responsável, possuidor de um conhecimento técnico e apto a destina-lo à comunidade. Mas é possível fazer esforços para que ele venha a se constituir dessa maneira.” (PARO, 2004, pag. 251)

É preciso pensar em formar jovens, que tenham a capacidade de refletir, argumentar e criar condições para que o aluno se aproprie da sua condição como sujeito crítico.

A prática de jogos teatrais permite avaliar os processos para que as ações atinjam os objetivos previstos. O convívio escolar não deve ser individual, as propostas são sempre coletivas, porém respeitando a individualidade de cada um. Conviver em um ambiente escolar propõe a troca de ideias e a aceitação de diferentes formas de pensar.

² Artigo 227 da Constituição Federal 4ª Lei 8.069 227 – Estatuto da Criança e do Adolescente.

No jogo a proposta é que o aluno construa uma autonomia na criação das cenas e um desapego aos comportamentos seriados e a tendência é que este comportamento se amplie para a vivência cotidiana “Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém.” (SPOLIN, 2010, s/n) Precisamos pensar práticas formativas que levem os alunos a refletirem sobre o que é a vida real cotidiana, convidando-os a pensar que as contradições presentes na sociedade contemporânea só podem ser superadas no plano das relações sociais, políticas, econômicas e inter-humanas. É neste contexto que reflito sobre a prática dos jogos teatrais na escola

O teatro, enquanto proposta de educação, trabalha com o potencial que todas as pessoas possuem, transformando esse recurso natural em um processo consciente de expressão e comunicação. A representação ativa integra processos individuais, possibilitando a ampliação do conhecimento da realidade (KOUDELA, 2011 p. 78).

O jogo teatral pode revelar importantes aspectos que refletem a sociedade, pois, propõe uma interação dialética com os conflitos emergentes e cadentes, o espaço destinado a esta prática privilegia a discussão para a problematização de assuntos dirigidos a toda sociedade. Com os jogos teatrais Spolin propõe uma metodologia de ensino de teatro formativa em si, agregando na formação emocional, social, cultural e intelectual. O jogo busca a valorização do processo. Quando o aluno joga, ele se coloca na situação lúdica de solucionar o problema, existem regras que se deve seguir e objetivos a serem alcançados e traçar um paralelo entre a proposta do jogo e a realidade do cotidiano facilita a discussão do papel de cada um como sujeito crítico. A característica principal do jogo teatral é o prazer, sendo impossível que seu desenvolvimento aconteça sem causar prazer a todos os jogadores (SPOLIN, 2012). O jogo teatral propõe uma mediação que converge no desenvolvimento das potencialidades do indivíduo propõe ação e reflexão, não só sobre as práticas artísticas, mas também a relação do sujeito como ser autônomo. Argumentar é fundamental no processo de ensino/aprendizagem e faz parte do desenvolvimento do aluno crítico. Se faz necessário apresentar uma atividade que ofereça a articulação do pensamento de forma a contribuir em todo o seu processo de aprendizagem.

As oficinas de jogos teatrais não são designadas como passatempo do currículo, mas sim como complemento para a aprendizagem escolar, ampliando a consciência de problemas e ideias fundamental para o desenvolvimento intelectual dos alunos. As oficinas de jogos teatrais são uteis ao desenvolver a habilidade dos alunos em comunicar-se por meio do discurso e da escrita (articulação de pensamento) e de formas não verbais. Um jogo é um conjunto

de regras que o jogador aceita compartilhar. As regras não restringem o jogador, elas fazem com que o jogador permaneça no jogo. (SPOLIN, 2012, pg.29).

Trazer ao aluno a consciência de pertencimento poderá contribuir para sua formação como sujeito dentro do sistema no qual está inserido. Os jogos teatrais podem ser um catalisador emocional com potencialidades para desenvolver o indivíduo como ser autônomo dentro do ambiente escolar, tendo este como seu espaço de conhecimento, acolhimento e transformação de si e dos outros com foco na formação do sujeito, “sujeito” com o significado de autor, senhor da sua vontade (PARO, 2004). A proposta é que o teatro através dos jogos ofereça um reavivamento da consciência e resgatar o aprendizado mútuo e a troca de ideias e comportamentos.

É mister uma (re)apropriação do espaço público escola, se houvesse um pertencimento deste espaço, talvez esta se tornaria mais convidativa ao aluno, que vislumbraria aquele lugar como seu. Spolin (2011) argumenta que aprendemos por meio da experiência com o envolvimento no mundo e com o mundo. Mas para que isso aconteça é importante que haja a cumplicidade entre o indivíduo e ambiente. “Se o ambiente for propício, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar.” (SPOLIN, 2011, p.3). Qual é o ambiente que as escolas oferecem?

Nos jogos teatrais a realidade pode ser transformada em cena e esta vivência pode reverberar em seu modo de pensar e agir. No sistema as proposições: QUE (ação no jogo teatral), ONDE (espaço da ação no jogo teatral) e QUEM (papéis emergentes a partir do jogo teatral) oferece focos de atenção que gradativamente articulam-se entre si contribuindo para a clareza dos objetivos a serem alcançados. Nessa perspectiva, o jogo propicia um convite à mudança. Propor ao aluno uma maneira crítica de pensar trará contribuições que repercutirá na sociedade como um todo.

[...] os próprios jogadores criavam suas cenas sem o benefício de um dramaturgo ou de exemplos dados pelo professor-diretor, enquanto eram libertados para receber as convenções do palco. Usando a simples estrutura de orientação denominada ONDE, QUEM e O QUÊ, eles podiam colocar toda a espontaneidade para trabalhar, ao criar cenas após cenas de material novo. Envolvidos com a estrutura e concentrados na solução de um problema diferente em cada exercício, eles abandonavam gradualmente seus comportamentos mecânicos, emoções, etc., e entravam na realidade do palco, livre e naturalmente, especializados em técnicas improvisacionais e preparados para assumir quaisquer papéis em peças escritas (SPOLIN, 2010, p. XXVIII).

Desde o ingresso na escola há uma imposição social e legal da importância da frequência nas aulas e para muitos frequentadores do sistema educacional público brasileiro o que mais se aspira é finalizar essa densa carga que é estudar conteúdos desmotivantes e com aplicações pouco práticas à vida cotidiana. As informações são transmitidas a uma velocidade própria de uma época em que tudo é muito dinâmico, é preciso parar, questionar e refletir o papel do indivíduo naquele ambiente, pensar em um espaço para que o livre pensamento seja manifestado e que concordâncias e divergências de ideias sejam contribuintes para o fortalecimento de um grupo. Devemos pensar em sujeitos com características próprias que pensem seu lugar dentro do ambiente público escolar no qual este aluno é parte. Na contemporaneidade as relações estão cada vez mais vinculadas aos relacionamentos virtuais o tocar se substitui pelo teclar, a proposta é oferecer através das oficinas relações humanas reais com olhares, toques e pensamentos compartilhados físico e verbalmente. Há uma desvalorização do real e passou-se a projetar os desejos dentro de um contexto coletivo.

“Quando o aluno vê pessoas e a maneira que elas se comportam quando juntas, quando vê a cor do céu, ouve os sons no ar, sente o chão sob seus pés e o vento em sua face, ele adquire uma visão mais ampla do seu mundo pessoal.” (SPOLIN, 2010, p. 14).

Como o jogo teatral pode possibilitar a expressão de valores de um grupo de alunos do ensino médio da região central de São Paulo e como a partir desta explicação o jogo permite a transformação deste aluno em sujeito com pensamentos autônomos críticos?

O objetivo desta pesquisa é identificar quais são os fatores que influenciam a permanência do aluno no ensino médio e como os jogos teatrais podem contribuir para esta frequência de forma a agregar na sua formação como sujeito autônomo crítico. No intuito de alternativas pedagógicas ao ensino desenvolvo um trabalho com jogos com alunos do segundo ano do ensino médio da Escola Estadual “Caetano de Campos” localizada da região central de de São Paulo buscando investigar a potência da prática dos jogos teatrais na formação da autonomia crítica do aluno. A escolha por esta instituição foi atribuída a diversidade dos alunos matriculados, por se tratar de uma escola na região central ela é chamada “escola de passagem” e concentra alunos de todas as regiões de São Paulo. A localização física também influenciou a minha decisão, um local onde o entorno era deteriorado e recentemente restaurado, e que continua frequentada por pessoas alijadas da sociedade, como crianças, adolescentes e adultos em situação de rua. Discutir a relação dos alunos com este meio os fará refletir sobre a realidade social.

Aplico oficinas de jogos teatrais na escola estadual “Caetano de Campos” duas vezes por semana no horário regular de aula com uma turma de 32 alunos, A coordenação da escola escolheu a turma do segundo ano do ensino médio do período matutino para participar das atividades que teve início no segundo semestre de 2013 e previsão de término no primeiro semestre de 2014. Pretendo promover reuniões mensais e acompanhar os alunos quantificando os concluintes e os evadidos.

Com o propósito de minimizar a postura excludente em selecionar apenas uma turma e estreitar o vínculo com os pesquisados, realizo encontros quinzenais na praça Roosevelt, espaço público aberto, para discussões e intervenções à todos que queiram participar, visto que este local já foi identificado como ponto de encontro dos alunos.

É possível traçar uma analogia entre a utilização do espaço público restrito – escola – e do espaço público aberto – praça - e propor um resgate a apropriação de ambos.

Num mundo em que cresce o poder da imagem e de práticas virtualizadas e intermediadas por tela, em que cresce a desigualdade social, a praça torna-se ainda mais importante caso se deseje construir uma sociedade mais consciente em si. A praça, como lugar simbólico é como lugar de interação pública marcado pela diversidade da liberdade e permite aos que dela se apropriam ao menos a visão e a co-presença diante das diferenças dos que co-habitam a megalópole. Reconhecer a alteridade é já um passo para a desalienação. (BARBOSA, 2008, p. 59).

A metodologia utilizada é a pesquisa-ação crítico colaborativa apoiada por Thiollent (2011) e Barbier (2002) que propõe que os sujeitos envolvidos tenham objetos comuns com um olhar à um problema que venha a emergir de um dado contexto, sendo o pesquisador um facilitador a problematizar as questões latentes daquele grupo e situa-lo em um contexto teórico mais amplo possibilitando a consciência e discussão, sendo uma forma de experimentação real onde o pesquisador intervenha conscientemente, e os participantes desempenhem um papel ativo (THIOLLENT, 2011) . Quando há incentivo na construção coletiva dos saberes, se valoriza o processos de reflexão na ação, reflexão sobre a ação e reflexão sobre a reflexão na ação (SCHÖN, 1987), na busca por alternativas de uma prática social que envolva os protagonistas da questão, o aluno.

[...] a pesquisa-ação crítica não pretende apenas compreender ou descrever o mundo da prática, mas transformá-lo; [...] é sempre concebida em relação à prática, ela existe para melhorar a prática. Os pesquisadores críticos da ação

tentam descobrir aqueles aspectos da ordem social dominante que minam nossos esforços para perseguir objetivos emancipatórios (KINCHELOE, 1997, p.179).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra. 2003.
- BARBIER, René. A pesquisa-ação. Trad. Lucie Didio. Brasília: Plano Editora, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae **Dilemas da arte-educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas**. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte-educação Contemporânea: consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005. Parte II, capítulo 2, p.98-112.
- _____. **Interterritorialidade - Mídias, contextos e educação** Ana Mae Barbosa / Lilian do Amaral Nunes São Paulo: SENAC, 2008
- _____. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2011.
- Franco, Maria Amélia Santoro. **Questões e método na construção de Pesquisa em Educação**. São Paulo: Cortez, 2008.
- Herrán, J. Ig. M. (1997, Maio). **Quando hablamos de adolescencia, hablamos todos de lo mismo?** Anais do VII Congresso . Oviedo – Espanha.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento de cultura**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KINCHELOE, Joe L. **A formação do professor como compromisso político**. Mapeando o pós-moderno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997._____. **Pesquisa em Educação**. São Paulo. ArtMed, 1997.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Texto e Jogo: uma didática brechtiana** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LOPES, Joana. **Pega teatro**. Campinas: Papyrus, 1989.
- PATTO, Maria Helena Souza. **A produção do fracasso escolar**. São Paulo: T. A. Queiróz, 1990.
- _____. (Org.). **Introdução à psicologia escolar**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.
- PARO, Vitor Henrique . “Avaliação e repetência”. In: CARVALHO, José Sérgio. (Org.). **Educação, cidadania e direitos humanos**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 247-272.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor** Traduzido por Ingrid D. Koudela. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 2012.

_____. **Improvisação para o teatro.** Traduzido por Ingrid D. Koudela e Eduardo Amos. 5.ed. São Paulo: Perspectiva. 2010

_____. **O jogo teatral no livro do diretor.** Traduzido por Ingrid D. Koudela e Eduardo Amos. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 2010.

RODRIGUES, Daniel Gustavo de Oliveira Colnago; FERREIRA, Luiz Antônio Miguel. **O direito à educação.** A Jus Navigandi, Teresina, ano 13, n. 1894, 7 set. 2008 . Disponível em: <<http://jus.com.br/artigos/11696>>. Acesso em: 05 ago. 2013.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes_jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

ARTES VISUAIS



LIVRO DE ARTISTA: APROXIMAÇÕES HÍBRIDAS

Alexandre Gomes Vilas Boas¹ – UNESP

RESUMO: Este artigo analisa a o livro de artista na história recente das artes visuais, através de conceitos, definições implícitas em seu processo de criação. O livro-objeto e as possibilidades poéticas surgidas através do emprego de materiais não convencionais, quando relacionados ao livro-poema, livro-alterado e outras formas de manifestação do objeto livro. Avalia sua inserção gradativa junto às chamadas poéticas de resistência, tanto estéticas quanto políticas, surgidas nos anos de chumbo, no Brasil, que se estenderam por vinte e um anos, durante a segunda metade do século XX, constituindo um enorme e valioso arcabouço, com desdobramentos e reverberações ricas para o atual cenário contemporâneo. Buscou-se investigar, além de referências autorais, já reconhecidas historicamente, também os processos de fatura através de trabalhos de autêntico potencial híbrido, surgidos da relação com o tridimensional (entre o livro de artista, a escultura e o objeto) e a experimentação da confecção de livros, incluindo os de autoria deste artista-pesquisador; os diferentes procedimentos técnicos empregados em sua confecção, a partir do uso de matérias-primas não convencionais, que impelem o artista a lançar-se sobre múltiplas linguagens. Espera-se, através destas proposições, em que se consideraram os diferentes aspectos, principalmente sob a égide da produção e da análise dos processos envolvidos, trazer contribuições para ampliar a compreensão do livro de artista como obra e o seu lugar nas Artes Plásticas, algo que nos parece essencial, tendo em vista a escassa bibliografia ainda existente sobre este

¹ Artista-pesquisador, mestrando em Artes no Instituto de Artes/UNESP, com orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. Participa do Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas, coordenado pelo Prof. Dr. Agnus Valente. Contato: agvb@uol.com.br

assunto e, principalmente, quando avaliadas as reais necessidades de se entender em que, exatamente, as escolhas materiais e os procedimentos adotados em sua construção alteram ou são determinantes para a sua estética final como objeto na arte.

Palavras-chave: Hibridismo. Livro de artista. Processos.

Introdução

Em rápida análise da história das artes visuais, examinamos que a produção de livros de artista, tornou-se prática frequente no processo de criação de diferentes artistas pesquisadores, popularizando-se e sendo confundida, às vezes, com a produção artesanal de diários pessoais, *sketchbooks* ou caderno de esboços. No entanto, livros de artista são diferentes de tudo isto, ainda que comportem aspectos formais semelhantes ao destas produções. Outro senso comum é a associação feita pelo público leigo, do livro de artista aos chamados *scrapbooks*. Em tradução livre, seria um livro de fragmentos, sobras ou refugo, que possui origem provável em álbuns de recortes de tecidos da era vitoriana, no século XIX². Há quem remonte a origem a partir do século XVII, onde o uso destes álbuns foi popularizado em países como a Alemanha e Inglaterra; Hoje chamaríamos de livros de anotações, semelhantes aos cadernos de recados, usados para o registro de trivialidades. Com o surgimento da fotografia, assume o papel de guardar a memória em álbuns familiares, onde, eventualmente, anotações eram feitas; Serviam também para guardar bilhetes de trem, um ou outro papel, cartas e documentos de importância relativa. Desviada sua função natural, tornava-se um objeto de acúmulo: uma *assemblage*³; o álbum de fotografias ao qual fora destinado, assumia formas imprevisíveis. Evoluiu, e atualmente pode conter em seu interior, toda a sorte de objetos: adesivos, desenhos, anotações, colagens e peças, algo kitsch⁴, estimulado em grande parte, pela indústria do consumo de massa. O autêntico espírito, aparentemente despojado, do “do it yourself”, ou o “faça você mesmo”, popularizou-se no uso de kits para montar, difundidos dos anos sessenta em diante. Os atuais *scrapbooks* resultam em geral, do fazer,

² Hart, Cynthia and John Grossman. A Victorian Scrapbook. New York: Workman Publishing, 1989. A autora apresenta livros e álbuns de recortes com farta quantidade de imagens de época, além de analisar o surgimento da cromolitografia na Bavária em 1798, facilitando de certa maneira a reprodução destes livros e ampliando as possibilidades técnicas de impressão.

³ Aqui, referimo-nos, ao termo *assemblage*, como conjunto de objetos encontrados ao acaso, ou não, e recombinaos para composição do objeto artístico, como na concepção de Jean DuBuffet.

⁴ Termo popularizado a partir da década de 30, por Theodor Adorno (1903-1969), Hermann Broch (1886-1951) e Clement Greenberg (1909-1994), ao abordarem questões pertinentes à cultura de massa e a indústria cultural.

que emprega formas já padronizadas, derivados deste excedente da produção pós-moderna incorporadas ao livro. Atingem um nível maior de uso material, a partir da globalização nos anos noventa, sob a perspectiva de forte consumo, promovendo o aparecimento de objetos que possuem em suas configurações a marca da obsolescência, mantidas por tal exagero. Materiais como o plástico e seus derivados, surgidos na guerra fria, e com as tecnologias procedentes da corrida espacial, além de objetos comercializados em modelos padronizados, consolidaram-se como elementos prontos para uso, encontrados em lojas de materiais artísticos e de artesanato. Não raro, provocam equívocos de leitura, ao serem apresentados para o público como obras de arte de teor mais conceitual. Um *scrapbook* pode ser considerado também um livro de artista? Sua semelhança com o livro de artista o habilita como objeto de arte, ou, não passaria de um caderno, livro, álbum decorativo de recortes, que remonta a uma era saudosista já superada? Aqui, se faz necessário uma observação pontual: *scrapbooks* podem ser livros de artista. A razão desta afirmação dependerá de como acontece sua fatura. A intervenção do autor sobre o material; processos que o materializam; suas intenções são fatores determinantes para a compreensão da categoria no qual ele estará inserido. Uma obra ou uma mera junção de materiais sem qualquer relação estarão configuradas a partir das escolhas e ações do artista.

As definições latentes do livro de artista

Poderíamos aceitar a definição das próprias palavras: Livro de Artista. A discussão caminharia por um território sensível de difícil acesso. É provável que alguns destes conflitos na tentativa de encontrar uma definição, ocorram quando buscamos classificá-lo dentro de uma modalidade ou linguagem. Uma definição, adequada, implica em perceber que o livro possui uma gênese, uma complexidade de ações e processos envolvidos, para que sua materialização se concretize. Estes fatores são parcialmente responsáveis por nomeá-lo. Uma narrativa histórica, didática e sequencial, seria a resposta para nossas questões iniciais? Seria possível entender o que o define o livro de artista como obra, objeto, categoria, técnica ou linguagem, ainda mais, partindo de uma produção nem sempre constante, e relativamente recente no panorama brasileiro? Como mapear sua origem na história e o seu lugar no universo contemporâneo? Como ocorre sua produção e difusão? Não temos respostas e surgem mais questões cada vez que nos deparamos com novos livros. Paulo Silveira, em seu livro **A página Violada**, reflete sobre o fato de termos poucos pesquisadores que possuem um estudo aprofundado sobre este assunto:

“A falta de informação disponível pode ser verificada tanto na literatura técnica para um grande público (ou ao menos, maior que o usual), como na literatura técnica para um público bem mais específico” SILVEIRA (2001, p.56).

Entender os antecedentes diretos e indiretos deste objeto estético significa compreender que estamos abordando algo mais complexo do que um objeto comum; o livro é um receptáculo, suporte físico para a escrita, palavra gráfica e a literatura de modo geral. O Livro de artista é parte desta história e tem origem nela. Não há como dissociar disto. Ele é libertado da função de guardar o código escrito, ao ser transformado em objeto que aceita e comporta outras funções. É transformado em obra híbrida. A literatura e a poesia migraram com as artes plásticas, para experimentalismos de linguagem, tanto para a escrita como para a imagem, rompendo o caráter formal do passado, repleto de limites impostos por uma estética pré-definida, em quase toda a história da arte ocidental. Ao consideramos os processos envolvidos em sua configuração, nosso olhar é conduzido por um percurso histórico, reconstituindo o caminho que indica como os livros de artista surgiram. A riqueza e a diversidade com que nos apela aos sentidos, principalmente os táteis e visuais, e eventualmente, ousando atingir os demais sentidos, confunde-nos, fazendo-nos perguntar o que realmente temos à mão? As primeiras manifestações da escrita e as tentativas do ser humano em encontrar suporte para o registro do conhecimento, uma forma material capaz de armazenar os códigos criados, traziam consigo, problemas técnicos a ser resolvidos e soluções nada simples. Basta lembrarmos das placas de argila da escrita cuneiforme, na Mesopotâmia, ou dos pergaminhos e papiros da Antiguidade, que notaremos que o que estava pré-disposto a guardar o conhecimento humano e viria a ser mais tarde, o que convencionamos a chamar de livro, já era de alguma maneira, um objeto estético que transcendia a forma e a função, abrangendo no ato de sua fatura, operações diversas, além das pertinentes ao código da escrita. Sua materialização exigia recursos de tecnologia avançada e de certo grau de complexidade para a época. Quando pensamos no livro tradicional, medieval, feito página a página por monges copistas e tradutores em seus gabinetes no claustro, construindo pacientemente, letra após letra, linha após linha, desenhando iluminuras; os encadernadores transformavam as páginas soltas em volumes, e estes, em livros numa verdadeira obra única. (SILVEIRA, 2001, p.75 - 76). Mais tarde, as publicações dos poetas e escritores do pré-modernismo, em seus projetos, repletos de metódicos apontamentos diários,

deixaram-nos provas claras, que estavam, também, construindo novas formas de fazer arte. Deslocados de seu lugar, talvez, mas, de forma livre e autoral, anteviam a vocação híbrida de seus trabalhos, ao fazer o registro de poemas, contos e ilustrá-los como é o caso de William Blake (1757-1827), Lewis Carroll (1832-1898), Edgar Allan Poe (1809–1849), Marinetti (1876-1944) entre tantos artistas que surgiram com possibilidades geradas do advento das máquinas; ou testando e experimentando materiais, como fez Kurt Schwitters (1887-1948), Marcel Duchamp (1887-1968) e John Cage (1912-1992).

Na atuação de Marcel Duchamp, em especial, Silveira comenta:

“É moderna a concepção restrita de livro, fruto da necessidade econômica de uniformização de sua forma. O movimento contrário a essa redução de significado acabou por ser exercido pelas próprias vanguardas de arte postal e do livro de artista, antecipado por Marcel Duchamp e outros” (SILVEIRA, 2001, p.75).

Paulo Silveira chama a atenção, para as dificuldades em localizar a definição exata deste gênero e sua linhagem, sinalizando problemas encontrados em nossa língua ao tentar definir os termos livro de artista, e estabelecer as relações possíveis do livro, enquanto livro: objeto produzido para a fruição da literatura; e o livro como objeto de arte. Silveira não fecha a definição, mas, propõe à reflexão sobre possíveis sentidos gerados por estes termos quando usados para designar o livro como arte, ou categoria de arte; o livro como objeto; e ainda, o livro como experimento. Avança, problematizando questões conceituais e suas áreas de abrangência; o caráter multidisciplinar e sua configuração formal. Considera a relação do livro tradicional e o livro de artista, e suas questões temporais (SILVEIRA, 2001, p. 25–26). No Brasil, artistas e escritores como Oswald de Andrade (1890-1954) em sua coletânea de poemas revolucionários, em *Pau Brasil*⁵, de 1924-1925 e em seus dois livros – objeto: *Escritura e Trilogia*, editadas em 1973; Tarsila do Amaral (1886-1973), em parceria com Blaise Cendrars (1887-1961), em *Feuilles de Route*, figuram como as primeiras experiências que se aproximam de alguma maneira do livro de artista, como conhecemos hoje. (FABRIS, 1985, p7); mais tarde, os concretistas, que igualmente revolucionaram a poesia brasileira e

⁵ Obras completas/Pau Brasil, São Paulo, Globo, 1990, ed. revista 2003 prefácio original de Paulo Prado; p.205-214.

mundial, contribuíram para emancipar e pensar a formatividade⁶ da obra. Fizeram surgir livros que extrapolaram os domínios da palavra, do tradicional código escrito e do objeto livro. Transformando-os em obra mista, multidisciplinar e ampliando o raio de ação dos códigos e faturas, atingiram a estética e a forma do fazer; procedimentos de gênese, que se tornariam acolhidos no futuro, sendo admitidos apenas em obras hoje conhecidas como obras híbridas⁷. Encontrar local para situar tais obras, em qualquer que seja o contexto, ainda hoje, é matéria polêmica, repleta de contradições. O que dizer, então, da época em que surgiam? Os domínios tradicionais das técnicas de impressão, encadernação, distribuição; o fazer teve seu monopólio quebrado, reconstituindo-se a partir das rupturas estruturais e metodológicas, para além das questões mercadológicas; gestos significativos nas ações de dar forma à obra e construí-la, aqueceram a discussão: Livros de artista seriam, afinal, o que? Resultados de quais procedimentos? Por ocasião da exposição realizada no Centro Cultural São Paulo: Tendências do Livro de artista no Brasil, em 1985⁸, logo no início do catálogo que integra a exposição, um alerta é feito pelos curadores, a respeito da inacessibilidade dos livros no Brasil, devido a fatores variados, que são apontados ao longo de todo o texto, dentre os quais podemos destacar: a produção inconstante e a veiculação restrita a um pequeno círculo de conhecedores e entendidos (Fabris e Costa, 1985, p.7). A partir dos avanços das técnicas de reprodução, como sinalizou Walter Benjamin⁹, observamos a incorporação da máquina aos processos de produção ao longo de todo o século XX. Assistiremos a adesão e também a relutância de muitos artistas em assimilar a indústria, optando por meios alternativos, em função da escolha de materiais não convencionais. A recusa ganha grau de importância maior que o próprio ato de materialização da obra. O artista elege o conceito como o cerne da

⁶ Pareyson nos propõe uma bonita reflexão sobre a estética e teorias de formação da obra e a relação dialética envolta em todo o processo de criação. PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.185-187.

⁷ Sobre hibridismo e aspectos que englobam a formatividade da obra, consultar SILVA, Agnaldo Valente Germano da. *Útero Cosmos – Híbridizações de meios, sistemas e poéticas de um sky – art interativo*. São Paulo: Poéticas Visuais -Tese de doutorado –Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – 2008.

⁸ Exposição importante nos anos 80, que apresenta um verdadeiro inventário em São Paulo, da produção da época, algumas feitas sob a censura da ditadura, com meios inteiramente novos como a fotocópia ou Xerox, o estêncil e outros elementos novos até então no universo das artes brasileiras.

⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Texto na tradução de José Lino Grünnewald.). A contradição apontada por Benjamin entre a aura da obra que é abalada; segue aqui de outra maneira, agora, com a procura proposital dos artistas.

discussão, prescindindo da técnica e utilizando-o, como forma de lograr êxito, antes esperado em sua demonstração de habilidade para concretizar a obra. A compreensão deste instante é essencial para este estudo, por configurar o momento em que as linguagens se fundem como é o caso, por exemplo, da poesia concreta e a poesia visual, mais precisamente entre as décadas de 50 e 60, rompendo com o local e os limites a que fora destinada. Entra no campo da imagem e constitui formalmente a estrutura espacial do livro. Os materiais são postos à prova e realidades verbais e visuais se fundem mediante as artimanhas cuidadosamente pensadas por artistas, como Lygia Pape (1927–2004) em seu Livro Poema nº4 (1959) e Livro Xilogravura (1960), ou ainda, por exemplo, o seu trabalho como artista gráfica das embalagens do salgadinho Piraquê, superando ainda mais o universo ortodoxo das artes visuais daquele momento, até chegarmos na sua Caixa de Baratas (1967). A afinidade entre matéria e artistas, ganha importância e toma a frente, num processo que possibilitará novas leituras, ao focarem sobre si mesmos, o seu fazer – refletir - fazer. Autores como Júlio Plaza (1938-2003) e os irmãos Campos, determinantes desta poderosa poética, fazem uso de projeções das páginas no espaço, estabelecendo jogos de construção para o objeto plástico, não mais mantido nos espaços convencionais do livro. Outra associação inevitável é a criação Casulo, de Lygia Clark (1920-1988), que adota soluções na série Bichos (1960), muito próximas do que seus companheiros utilizaram em suas publicações de livros poemas e livros objetos, como os Poemóviles e Reduchamp. A matéria se torna o foco em um processo metalinguístico, perceptível nas publicações e experimentações a partir dos anos sessenta e setenta, como é o caso do livro-carne, de Artur Barrio (1945-). Os artistas mudam de papel em um jogo de alternâncias múltiplas, como veremos nos comentários de Pareyson (1918-1991) acerca da matéria e do artista:

Por um lado, a matéria doravante é tal só enquanto idêntica à obra, e, por outro lado, preexiste a ela, numa independência dela. Por um lado, a relação entre o artista e a matéria é de absoluta criação, já que o artista a cria no próprio ato que lhe resgata a preexistência; por outro, é de determinação, no sentido de que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela e a servi-la (PAREYSON, 2001, p.163).

Na matéria vemos o caminho percorrido pelo artista até encontrar a obra, em processo de alternância, ora consciente, ora não, entre a práxis e a poiésis. Uma conduz a outra, sem obedecer a uma escala de valores hierárquica. Os livros tornaram-se meios de construção de

obras que saíam do lugar comum, oferecendo resistência ao mercado, atingindo a arte instituída, que mesmo em tempos de arte conceitual, nunca abriu mão de comercializar o tradicional. Claro que não foi tudo assim tão seguro e tranquilo. Ao mesmo tempo em que ganhavam independência no fazer, as escolhas adotadas pelas vanguardas, ocorridas no início do século XX, impulsionaram a criação de salões, bienais, criação de acervos, arquivos e coleções por todo o mundo. O livro foi assimilado, aceito, mesmo sem se saber ao certo como categorizá-lo. Não que isto fosse de importância relevante ou determinante para a força poética das obras, mas, para fins de estudos futuros, sim, sem dúvida. Os movimentos multiplicavam-se; percebiam no livro sua potência, encarando-o como algo novo, que, pouco a pouco, ia sendo absorvido e institucionalizado pelo Establishment. Fizeram uso disto, editando e imprimindo tiragens, através dos processos fotomecânicos da época. Na América Latina e Brasil, o futuro que se avizinhava, indicava fronteiras não tão definidas. A ditadura dos anos sessenta, nos países latino-americanos e de outras localidades que passavam por problemas parecidos de totalitarismos, de direita ou de esquerda, viam fortalecer os movimentos de emancipação, reforçados na práxis diária de artistas, através de poéticas fortemente voltadas para os conceitualismos. Tornava-se questão de sobrevivência, driblar regimes inquisidores e polícias políticas. Artistas comprometidos com a sociedade passaram a ter em suas escolhas plásticas, posturas políticas autônomas, ampliando a potência poética e estética do trabalho através de obras engajadas e não panfletárias; ações, ativismo e anti-arte; arte conceitual; traduziam-se, em situações contrárias aos regimes. Romper, implicava em fazer um trabalho totalmente livre de amarras estético-conceituais. O mercado, incipiente, tentava, mas não absorvia a produção e veiculação de trabalhos com o altíssimo teor cáustico, crítico e efêmero. Tornara-se um problema abrigar trabalhos tão diferentes dos padrões consagrados por anos de educação clássica e ocidental, que não muito longe ainda, apenas três, quatro décadas, haviam sido quebrados pelos modernistas. O fim da II guerra e a revolução tecnológica trouxeram a inserção e ampliação de mídias, entre elas, as eletrônicas, e não a extinção de alguns meios, como acreditavam inclusive alguns artistas e estudiosos de arte. A obra entrava em xeque novamente. No caso dos livros, a proposição ia além do material, afinal, o próprio objeto, apelava por maneiras diferentes de se relacionar com a obra: o manuseio; a fruição; a conservação e até mesmo a possibilidade de permanência destes livros nos acervos e locais destinados a receber a obra de arte, necessitavam também de reformulação. As edições, tiragens e dificuldades da impressão, obrigaram artistas, lançarem

mão de expedientes incomuns e nem sempre derivados das artes gráficas. Soluções herdadas dos dadaístas e surrealistas, como a escrita automática, a *assemblage* e a *collage*¹⁰, passaram a integrar o repertório de todo produtor de livros de artista, consolidando-se, na medida em que ia sendo reconhecido como manifestação válida, influenciando e propondo novos diálogos entre público e obra. As estruturas estabelecidas pela predominância e resistência do olhar clássico e viciado, sentiram suas verdades estremecidas; não mais atendiam às necessidades do novo século e o perfil multidisciplinar dos criadores. Fortalecidas as poéticas de resistência, os regimes ditatoriais iam recrudescendo. Artistas e intelectuais viabilizavam seus trabalhos sem a anuência do mercado ou do perigoso controle da censura. O campo expandido, introduzido e defendido por críticas como Rosalind Krauss¹¹, reforçados pelo repertório minimalista, emancipou, ainda mais, as possibilidades do fazer. Os novos materiais industriais e eletrônicos dinamizaram e catalisaram, pouco a pouco, o caráter híbrido das propostas que surgiam, alterando as relações formais do objeto tridimensional e a maneira de se fazer escultura, pintura e outras modalidades e linguagens, alavancando diferentes procedimentos técnicos. Os roteiros pré-estabelecidos pelo rigor conceitual, amalgamaram-se com novas práticas, gerando possibilidades poéticas determinantes para a estética final do trabalho. Nos anos oitenta, com o final da ditadura em toda a América Latina, e com a democracia reestabelecida, o ato de fazer um Livro de Artista, implicava ainda, romper com um mercado crescente e ávido por dinheiro. A morte da pintura decretada anos antes pairava no ar. Seu cadáver nem havia sido enterrado e já surgiam artistas incensados a categoria de grandes gênios, tornando-se celebridades do dia para a noite. A ressurreição programada da pintura, assim como sua morte, atendia provisoriamente a sanha de alguns oportunistas que passaram anos esperando por um momento em que pudessem ter às mãos algo palpável; vendável; colecionável de valor comercial. O livro de artista, neste contexto, tornava essa comercialização quase impossível. Nosso mercado não era tão organizado quanto aos meios de produção e tudo era mais difícil. O processamento do material se dava de maneira muito artesanal. Diversos artistas construía trabalhos distantes das instituições por não concordar com o mercado que absorvia quase tudo. Em parte, por acreditar ser esta uma nova maneira de se fazer e pensar o objeto artístico. Ao mesmo tempo, a pintura já reabilitada e com o coração batendo novamente de modo saudável, era também incorporada ao fazer do livro.

¹⁰ Entendido aqui como o mesmo procedimento empregado pelos dadaístas e cubistas.

¹¹ Estudo essencial para o entendimento da relação múltipla das linguagens em torno do objeto tridimensional e sua conquista do espaço em KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo, 1998..

Entre meados dos anos setenta e fim dos anos oitenta, artistas de diversas linguagens, rompem fronteiras definitivamente; desenhistas, gravadores, pintores, escultores, fotógrafos, rendem-se ao fazer do livro e publicam suas obras. Alguns obedecem a conceitos mais tradicionais, com pequenas tiragens, outros, servem-se do livro como meio e suporte para sua livre expressão, produzindo objetos únicos de caráter experimental. Fazer um livro tornara-se um ato integrado entre a poética e controle da matéria prima; o processo de fatura se autorregulava indicando o caminho a ser seguido. Editá-lo com uma tiragem, ainda que pequena, ou, construí-lo como objeto único, ia, para todos os efeitos, na contramão das galerias e do ressurgimento do mercado, cada vez mais internacionalista e globalizado. Pensando nesta perspectiva, percebemos o papel pioneiro de artistas como Paulo Bruscky (1949-), os irmãos Campos, Waltércio Caldas (1946-), Lygia Clark, Gastão de Magalhães (1953-) e tantos outros, que abriram caminhos para as novas gerações.

A situação hoje

Surgiram coleções, arquivos e acervos, quase todos, ainda em processo. A formação do artista se tornou plural, aproximando-o dos anseios de uma sociedade ávida por novas experiências, produzindo junto ao público fruidor, uma mudança qualitativa e gradual, reverberando e impactando instituições e transformando a sociedade. As instituições dividiram a atenção criando, grandes acervos e projetos de cultura; por outro lado, um ruído grosseiro de entretenimento e espetáculo divide opiniões e compromete processos de fruição das obras. Não acompanharam inteiramente os desafios apresentados pelas mudanças. Há uma demanda por documentação e catalogação destes materiais de forma sistemática e urgente, para fins de estudo e memória, já que muitos nascem como obras frágeis e fadadas ao desaparecimento. Algumas, aliás, já perdidas sem ser documentadas. Críticos, curadores, galeristas e colecionadores, parecem ignorar as potencialidades e finalidades dos trabalhos ainda hoje. Obras reconhecidas por seu valor estético são retiradas do contato com o público por instituições que entendem que restringir sua veiculação, circulação, recolhendo-as junto à reserva técnica, zelaria de alguma maneira, por sua integridade, protegendo-as, e conservando-as. Pode até ser verdade, em parte, mas, contradizem a razão para qual foram criados os livros. Práticas que precisam ser revistas. O registro dos processos e das obras serviriam para situar afinidades existentes entre o fazer, suas histórias; o contexto em que foram pensadas; as possíveis relações com as obras de futuros artistas pesquisadores. A natureza híbrida do livro de artista amplia potencialidades para agregar matérias, processos,

olhares, leituras, desencadeando autênticos processos de fruição e interatividade. A existência dos livros como categoria já reconhecida, abre a leitura da complexidade com a qual estão configurados e são apresentados ao mundo, tornando-os ao mesmo tempo matéria instigante e sensível para o aprofundamento das questões sensoriais autônomas e inerentes a toda grande obra em seu diálogo com a posteridade. Pouco material bibliográfico sobre este assunto é encontrado. No Brasil, a situação é ainda mais grave. Acervos digitais estão parcialmente disponíveis. A internet possibilita ver o que está sendo produzido, graças à ação dos próprios autores, que editam os materiais e abrem caminho para o público, ainda que de forma parcial. Dizemos parcial, porque no caso do livro, ler, implica no convite tácito, evidentemente, de uma obra que transcende seu caráter formal, supera a sua existência anterior, a da literatura, ou do suporte e para tal, se torna meio para novas possibilidades.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: **arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades - um livro de artista**. 2010. Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HART, Cynthia and John Grossman. **A Victorian Scrapbook**. New York: Workman Publishing, 1989.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**; tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte – Autêntica Editora; São Paulo, SP: Edusp, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PLAZA, Júlio. **O livro como forma de arte (I)**. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.

SILVA, Agnaldo Valente Germano da. **Útero Cosmos – Híbridações de meios, sistemas e poéticas de um sky – art interativo**. São Paulo: Poéticas Visuais -Tese de doutorado –Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.



RELAÇÃO ENTRE TÉCNICAS E ESTILO NA PRODUÇÃO CERÂMICA POPULAR: UM ESTUDO A PARTIR DAS OBRAS DE NOEMISA BATISTA E ULISSES PEREIRA CHAVES

Camila da Costa Lima¹

Resumo

O estudo apresentado é recorte de uma análise que contempla a Coleção reunida pela docente e pesquisadora Lalada Dalglish, composta por cerâmicas do Brasil, entre outros países. A coleção possui exemplares realizados a partir de diferentes processos cerâmicos e com estilos também variados, no entanto, durante a etapa de identificação e catalogação de algumas peças, já foi possível identificar elementos que serão apresentados.

Este trabalho tem como foco expor processos relacionados com a produção cerâmica popular brasileira, de modo a traçar uma ligação entre as técnicas e estilo.

Quando se trata de arte popular, geralmente há uma forte relação com as tradições locais, em muitos casos, um trabalho é feito pela família, de um mesmo modo, por diversas gerações. Assim, preserva-se tanto a fonte de trabalho e renda, mas também se promove a cultura, os saberes e o desenvolvimento da região.

Através das obras de Noemisa Batista e Ulisses Pereira Chaves, ambos do município de Caraí, região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, serão traçadas relações de como o artista cria e interpreta a partir do local em que vive e como este local também colabora na definição de características das obras produzidas. Se nota uma forte interferência do meio em que o artista vive sob a produção cerâmica, tanto como motivo inspirador para suas criações como também no fornecimento de matéria-prima para as diferentes etapas de trabalho envolvidas até a concretização das peças.

¹ Doutoranda em Artes – Linha de Pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos, Universidade Estadual Paulista – Unesp / Instituto de Artes; Orientadora Prof^a Dr^a Lalada Dalglish; camila_c_lima@hotmail.com. Bolsista pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp

Seria outro local, olhar ou material e a obra seria outra. Os artistas selecionados para este estudo absorveram em suas vidas informações de um mesmo contexto social e geográfico, empregam em suas produções técnicas cerâmicas muito parecidas, fazem uso de materiais disponíveis em sua região, no entanto, possuem estilos distintos.

Palavras-chave: cerâmica popular, técnicas, estilos

O INÍCIO DE UM ESTUDO: COLEÇÃO DE CERÂMICAS LALADA DALGLISH

Este estudo é o recorte de uma amplo estudo em desenvolvimento que investiga a coleção de cerâmicas reunida ao longo dos últimos 30 anos pela docente e pesquisadora Lalada DalGLISH. A coleção em questão pode ser definida como uma interessante fonte para pesquisas na área da cerâmica, pois contém exemplares feitos a partir de distintos estilos, técnicas e processos que envolvem o fazer cerâmico.

A investigação desta coleção teve seu início com a limpeza, identificação e catalogação das peças. Se ressalta, que a maioria das cerâmicas estava em suas embalagens originais, caixas de papelão e madeira, embrulhadas com papeis, plásticos e principalmente, não havia nenhum registro anterior das peças que compõe a coleção, a não ser relatos e algumas obras que foram analisadas ou serviram como base de estudos para publicações da colecionadora.

O processo de catalogação está sendo de suma importância para o real conhecimento desta reunião de objetos, pois não só foi empregando vida e corpo à coleção, mas também, desde o princípio, despertou o traçar de diversas relações entre obras de distintas regiões, estilos e técnicas. Pode-se citar que as peças passaram a desenvolver sua existência a partir do momento em que saíram de suas embalagens e começaram a ser estudadas, vistas, pois representam a cultura na qual foram originadas, são fontes de conhecimento. Segundo Menezes²: “[...] um objeto não é só a embalagem, ele significa cultura, que é algo que se vive”. Cada cerâmica representa determinado artista e região, deste modo, sua investigação e pesquisa promove justamente a valorização da cultura e do local de que é produto.

² Palestra de Ulpiano Bezerra de Menezes a partir do tema *O museu tem futuro?* apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais em Setembro de 2010.

Apesar da coleção ser composta por exemplares de diversos países, a ênfase se dá às cerâmicas populares brasileiras, em especial do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Esta região, atualmente, é reconhecida internacionalmente devido às características empregadas na sua produção. Justamente pela quantidade e variedade de peças deste local, mas principalmente, pelos estilos e técnicas próprios, foram selecionados dois artistas para esta análise: Noemisa Batista e Ulisses Pereira Chaves, ambos do município de Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.

PROCESSOS E PRODUÇÃO NA CERÂMICA POPULAR BRASILEIRA

A arte popular pode ser definida como a que melhor retrata a realidade e cultura de um país. Geralmente é aquela passada de geração para geração, mantendo as tradições de um local. Muitas vezes o artista popular possui pouco ou nenhum estudo, mas tem uma intensa capacidade para criar. Talvez, mais que outro artista, o popular, em muito retrata em sua obra o seu dia a dia e o que para ele é fato real, o seu entorno, sua cultura. A esta realidade se somam as suas características particulares, sua maneira de ver o mundo, sua capacidade de elaborar obras com qualidades diferenciadas.

Ao mesmo tempo em que o meio em que vive é fonte inspiradora e manifesta-se nos trabalhos, são justamente os atributos particulares, o seu olhar e os sentimentos empregados à obra que trarão legitimidade tanto para o seu reconhecimento como artista, como para o que por ele é produzido. Angela Mascelani comenta sobre os artistas populares:

[...] as obras concretizam a presença de seus autores no mundo, exprimindo seus pontos de vista e experiências de vida. Seja através de criaturas imaginárias ou de simples cenas do cotidiano, apresentam os principais temas da vida social numa linguagem em que o bom humor, a perspicácia e a determinação têm lugar de destaque. Talvez venha daí seu forte poder de comunicação, que ultrapassa as fronteiras de estilos de vida, situação sócio-econômica e visão de mundo, interessando a todos de maneira distinta. (MASCELANI, 2009, p. 14)

A arte popular nos últimos anos vem ganhando espaço no mercado e o legítimo reconhecimento como um estilo de arte que destaca o que é realmente nacional, as raízes da cultura e tradições de um país. É uma expressão artística que muitas vezes se mantém indiferente a passagem do tempo, conservando características de produção e temática próprias de um determinado local.

Mesmo com tantos valores agregados a esta categoria de arte, por longo tempo foi vista como uma produção de pouco valor, relacionada com algo primitivo ou antigo. Lélia Coelho Frota descreve as definições por vezes aplicadas à arte popular e destaca a importância do seu reconhecimento e valorização:

Muitas de suas criações são até denominadas por nós de "primitivas", como se fossem de grupos tribais distantes no espaço e no tempo das sociedades complexas, urbanas. Precisamos, portanto, estudar com mais regularidade e tornar conhecido um *corpus* de informações sobre as criações do povo. (FROTA, 2005, p. 18)

Importante salientar que um objeto sempre é fruto de uma prática social e a sua representatividade está além do que é apenas visível ao olhar³: "... todo e qualquer objeto não é somente matéria, com propriedades físico-químicas. Ele foi produzido a partir de práticas sociais, ele tem significações diversas." Deste modo, o objeto é carregado de significados, ainda mais quando se trata de uma obra fruto de uma tradição – o contexto em que foi produzido e os fatores que determinaram a sua produção estão nele inseridos e complementam o seu significado – o objeto não é apenas o objeto em si, mas o que ele representa, o que a ele está diretamente relacionado, além da sua matéria.

Se pode confirmar que o meio em que o artista vive desempenha um papel de forte importância na sua produção, somado aos sentimentos e ao olhar individual torna-se referência e fonte de inspiração para a criação, além de fornecer matéria-prima para a sua produção.

Os conhecimentos e processos relacionados com o fazer artístico, quando se trata de arte popular, comumente são transmitidos de pai para filho, mantendo-se as tradições e as características específicas de estilo. Mas, cada qual, acrescenta suas particularidades – se mantém o estilo, figuras, cores, procedimentos e os interpreta, como cita Vicente de Percia (2004, p. 10): “No aspecto geral, é lógico que influências advindas do meio circundante despertam inusitadas fontes para o artista e que, consciente ou não, tais influências e marcas a ele apontam enfoques, os quais de acordo com identificações, gerarão direcionamentos.”

A matéria-prima em fartura em uma região também favorece a produção artística. Há locais em que são realizados tipos limitados e bem específicos de peças, as quais possuem entre si características similares com as produzidas por gerações passadas. Nestes casos, nota-se uma forte relação entre o fazer e o acesso ao material – a tradição de um local se mantém pois há matéria para trabalho, este por sua vez, traz renda para a família e desenvolvimento para a região.

Toma-se como exemplo a cerâmica da região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, local em que basicamente a população vive do trabalho na agricultura e da produção cerâmica. Vem de longe a tradição local de se trabalhar o barro, principalmente as mulheres, devido a riqueza de jazidas na região. Estas ceramistas retiram de onde vivem

³ Trecho citado por Magaly Cabral, em palestra na Conferência Geral do Icom (International Council of Museums) de Viena em 2007.

tudo o que necessitam para realizarem suas peças: o barro para a modelagem e preparação de engobes⁴, além da lenha para queima. Entretanto, se pode afirmar que haja um vínculo entre a disponibilidade de matéria e produção, mas não que seja uma regra. Existem casos de artistas que realizam suas obras com materiais vindos de outros lugares ou que se destacam em meio a outros do mesmo local por fazerem suas criações de modo diferente:

A despeito da fartura de matéria-prima ser condição propiciadora do aparecimento de um núcleo de artistas populares, isso não é suficiente. Apesar de não ser o mais habitual, existem muitos casos de artistas que se consagraram trabalhando em materiais já escassos na sua região. (MASCELANI, 2009, p. 19)

De modo geral, há relações interessantes a serem traçadas a respeito das técnicas utilizadas na produção cerâmica e a cultura de uma região, no entanto, o local em que o artista vive e o seu olhar é que definirão as características de estilo.

TÉCNICAS E ESTILO NA PRODUÇÃO CERÂMICA: NOEMISA BATISTA E ULISSES PEREIRA CHAVES

Mesmo com acesso às mesmas informações e estando inserido em um contexto social e geográfico semelhante, é interessante notar, os distintos estilos entre artistas que compartilham das mesmas referências, pois o modo de interpretação do seu entorno e a própria maneira de transmitir para a matéria uma ideia são únicos.

Já no início da análise da Coleção Lalada Dalglish, dois casos chamam bastante a atenção pelas características de suas cerâmicas e por se encaixarem na proposta de estudo sobre produções de artistas que habitam uma mesma região, mas possuem produções distintas. Noemisa Batista e Ulisses Pereira Chaves, compartilharam das mesmas experiências, vivências e dificuldades no pequeno município de Caraí, localizado ao Norte de Minas Gerais. As matérias-primas usadas na produção cerâmica e mesmo suas histórias de vida se cruzam em diversos aspectos, entretanto, suas peças possuem estilos distintos.

Noemisa começou a trabalhar com o barro ainda muito jovem, mas diferente das demais mulheres da família, que faziam panelas e moringas, começou a modelar figuras que retratavam cenas do cotidiano, caça, batizados, casamentos, em um estilo totalmente próprio, facilmente reconhecido. Como cita Lélia Coelho Frota (2005, p. 332): “Diferentemente de sua

⁴ Engobes são tintas feitas a partir da mistura de barro e água, aplicadas nas peças de argila antes do processo de queima.

mãe e avó, Noemiza se iniciou na arte do barro esculpindo figuras. Suas irmãs Santa, Geralda e Jacinta também exercem a arte, a partir do repertório estabelecido pela mãe e por Noemiza.” A artista geralmente cria suas obras tendo como base uma placa de argila, sobre a qual vai acrescentando figuras e cria verdadeiros cenários. Suas peças são delicadas, um trabalho visivelmente feminino, tanto pela temática, geralmente relacionada à família, como pelo acabamento – são constantes nas figuras a pintura de delicados detalhes feitos com engobes.



Figura 1: Noemisa Batista, Mulher fazendo pão, 1997.



Figura 2: Noemisa Batista, Ritual de batizado de duas crianças, 1997.

Ulisses, filho, neto e bisneto de paneleiras, quando criança começou a modelagem de pequenas figuras ao mesmo tempo em que já trabalhava na lavoura – o que fez durante toda a vida. Se casou com Maria José, também ceramista e, como eles, seus filhos Margarida e Zé Maria mantêm a tradição (Ibidem, p. 405): “Ulisses constituiu em torno dele uma oficina familiar, cujos membros levam a marca da sua invenção, mas com modos diferenciados de autoria.” As figuras criadas por Ulisses impressionam por suas singularidades, um misto de homens com animais, sobreposição de cabeças, elaboração de novas formas, aspectos que geraram atribuições ao seu estilo como surrealista. De qualquer modo, há uma forte relação da produção do artista com a natureza e com o sobrenatural.

Figuras 3 (Esquerda) e 4 (Direita): Ulisses Pereira Chaves, Esculturas antropozoomorfas com cabeças de ave, 1997.



Tanto Noemisa como Ulisses vieram de famílias com tradição oleira, sendo assim, desde a infância já tinham intimidade com o barro. Lidaram toda a vida com a ausência de recursos, mas o ambiente os auxiliou fornecendo os materiais necessários para o trabalho: o barro, extraído de sítios próximos de suas moradias, a lenha para aquecer os rústicos fornos feitos manualmente no mesmo terreno da casa, as cores branca (barro tabatinga) e vermelha (barro tauá) para colorir as criações.

Os dois artistas tiveram um papel de suma importância para o reconhecimento e valorização da produção cerâmica da região, tiveram obras expostas fora do Brasil, levando a cultura do Vale do Jequitinhonha para outros países, mas principalmente, incentivaram nos moradores locais o interesse pela cerâmica, vendo nesta uma possibilidade de trabalho e renda.

Ulisses, hoje falecido, tem o estilo por ele desenvolvido, ainda hoje presente na produção de seus filhos. Noemisa, atualmente produz muito pouco, mas teve grande influência para a produção cerâmica tanto de suas irmãs, como para sua região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Magaly. Museus e patrimônio universal. Revista Museu, Rio de Janeiro, 18 Maio 2007. Disponível em < <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos> > Acesso em: 12 fev. 2012.

COIMBRA, Silvia Rodrigues. O Reinado da Lua: escultores populares do Nordeste / Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins Albuquerque, Maria Letícia Duarte. Recife: Caleidoscópio, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MASCELANI, Angela. O mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

Museu não é só para se divertir, diz Ulpiano Bezerra de Menezes. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 29 Setembro de 2010. Disponível em < <http://https://www.ufmg.br/online/arquivos/016918.shtml> >. Acesso em: 25/04/2012.

PERCIA, Vicente de. Reflexões sobre o processo criativo. Jornal da Abca, São Paulo, nº 6, Maio de 2004.



PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA: DISPOSITIVOS E POÉTICAS

Carolina Peres⁵

RESUMO

O projeto inicia-se a partir da produção pessoal em fotografia, com imagens produzidas com a câmera de celular. Tais fotografias servem como base para reflexão do conceito de dispositivo fotográfico a partir das teorias de Villém Flusser e Gilbert Simondon e sua influência na poética da imagem.

Palavras-chave: Fotografia. Dispositivos Fotográficos. Processo Criativo.

A motivação para realizar este estudo se dá a partir da experiência pessoal em fotografia e o uso alternado de dois dispositivos diferentes, a câmera de celular e a câmera DSLR⁶. No entanto, a descoberta de novos caminhos para explorar a imagem se deu a partir da câmera de celular, um dispositivo relativamente novo no âmbito da fotografia. Se comparada a uma câmera mais sofisticada, ela demonstra uma certa precariedade de recursos técnicos e uma simplicidade de uso, características as quais possibilitam uma certa liberdade na captura da imagem por não dependerem de um conhecimento aprofundado na técnica fotográfica. A fotografia, neste caso, também incorpora ajustes pré-configurados, dando margem a características como pouca nitidez, subexposição ou superexposição, os quais se tornam componentes formais da imagem. Nesse sentido, um ponto importante a se destacar é que a câmera de celular foi escolhida e incorporada como estratégia para instigar o olhar, pois a “visão fotográfica tem de ser constantemente renovada por meio de novos choques, seja de tema, seja de técnica, de modo a produzir a impressão de violar a visão comum.” (SONTAG, 2004, p. 115). A estratégia é também uma busca de relacionar o próprio trabalho com meios que dialogam com a contemporaneidade, entendendo a câmera de celular como um dispositivo que pertence ao campo das novas tecnologias e torna oportuna a experimentação dentro deste contexto das inovações tecnológicas, criando novas possibilidades de expressão.

⁵ Mestranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP, com projeto de pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe e co-orientação do Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano. Email: cp.carolina@gmail.com. Bolsista da Capes.

⁶ DSLR é uma sigla em inglês que significa Digital Single Lens Reflex.

Segundo Fatorelli (2013), o contemporâneo não toma para si uma postura excludente. Do contrário, agrega conhecimentos já existentes e os incorpora, onde "prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas." (FATORELLI, 2013, p. 84).

Incorporar a câmera DSLR a esta experimentação foi um processo que mais tarde suscitou questionamentos a respeito do dispositivo e sua influência na construção da imagem. Diferentemente da câmera de celular, a câmera DSLR possui recursos complexos e requer um conhecimento específico de operação se quisermos ir além de sua função automática. Do ponto de vista das imagens, as fotografias que surgem deste processo obviamente são diferentes nas suas características técnicas e nos elementos que a constituem. Importante ressaltar que a intenção era capturar não exatamente o mesmo momento de cena, mas sim um mesmo motivo. No enfoque aqui apresentado, o cenário das imagens se configura em situações do cotidiano, cabendo ao fotógrafo apenas estar atento ao acaso, não se trata de uma cena preparada para ser fotografada.

Na comparação das fotografias, identificamos algumas diferenças mais acentuadas (imagens 1 e 2) como, por exemplo, formato, saturação da imagem, resolução e cor. A cena é de um reflexo da paisagem no vidro, tendo como fundo uma cortina vermelha. Como podemos verificar na imagem 1, além da escolha pelo formato quadrado, há o aspecto relativo à baixa resolução da câmera. As cores propositadamente saturadas não são fiéis à cena real, porém, conferem um aspecto texturizado à imagem. Já na imagem 2, temos uma foto do mesmo referente, porém, com um resultado estético diferente. A nitidez é maior neste exemplo e as cores são mais fiéis à realidade.

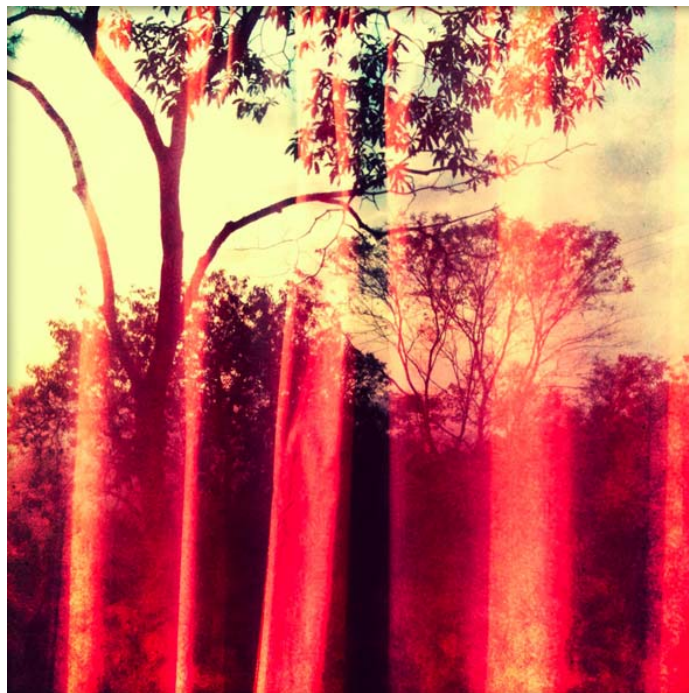


Imagem 1: câmera de celular



Imagem 2: câmera DSLR

Em outro exemplo (imagens 3 e 4), temos um detalhe de um castelo. Assim como na imagem 1, o aspecto de baixa resolução da câmera de celular fica ainda mais evidente na imagem 3. Na cena, esta característica somada à combinação da neblina e o desgaste da pintura, evidencia a textura como característica predominante. Na imagem 4, o elemento que fica mais em evidência é o relativo à forma: devido à maior nitidez da imagem, as linhas arquitetônicas são mais expressivas neste exemplo. Somado a isso, há também uma definição entre áreas de sombra e áreas mais claras, e as cores possuem mais fidelidade em relação à cena original.

A análise de tais indícios, sob este ponto de vista, evidencia a necessidade de ampliar o estudo do dispositivo fotográfico a fim de revelar novas possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, estabelecer um caminho de reflexão acerca do trabalho poético e as teorias do dispositivo. Esta questão ganha corpo na análise do conceito aparelho de Flusser, ao mesmo tempo que indica um caminho de reflexão.



Imagem 3: câmera de celular



Imagem 4: câmera DSLR

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e combate nela se relacionam. No confronto com determinada fotografia, eis o que o crítico deve perguntar: até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados? Responder a tais perguntas é ter os critérios para julgá-la. As fotografias “melhores” seriam aquelas que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho: a vitória do homem sobre o aparelho. Forçoso é constatar que, muito embora existam tais fotografias, o universo fotográfico demonstra até que ponto o aparelho já consegue desviar os propósitos dos fotógrafos para os fins programados. A função de toda crítica fotográfica seria, precisamente, revelar o desvio das intenções humanas em prol dos aparelhos. (FLUSSER, 2011, p. 63).

Flusser (2011) utiliza-se da câmera fotográfica como modelo para sua reflexão sobre o aparelho. Sabemos da complexidade de sua análise, inclusive aplicável a outro tipo de aparelho com mesmas características. Porém, importante ressaltar que nosso foco é discutir o

tema sob o viés da fotografia, buscando apontar caminhos para uma análise no contexto de processos criativos, entre o dispositivo fotográfico e o resultado poético da imagem.

As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. *O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.* Já que o programa é muito "rico", o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. (Ibidem, p. 42).

Assim, o artista que se utiliza da exploração das possibilidades no dispositivo, trabalha com possibilidades pré-existentes na estrutura do aparelho. Na fotografia, o que existe é uma condição baseada em regras: quando o fotógrafo opera o aparelho combinando velocidade e abertura ele está trabalhando a partir de regras de uso. Ao possuir o domínio da técnica fotográfica, ele sabe o que esperar diante dessa combinação. Neste jogo, para cada resultado esperado, uma possibilidade de configuração do aparelho, ou seja, o fotógrafo trabalha com o que há de disponível pelo aparelho. Sob o ponto de vista de Flusser (2011), a liberdade do fotógrafo pode ser restrita, ou seja, dependerá de motivação investigativa diante das possibilidades de configuração oferecidas pelo aparelho. Nos dias atuais, com a oferta irrestrita de modelos de câmeras fotográficas, multiplicam-se as opções de escolha dos mesmos. Mas todos estão inseridos nesta ideia de limitação: para cada escolha as possibilidades de uso estão vinculadas às características intrínsecas ao aparelho.

Simondon (2008, p.31) ressalta a necessidade de reconhecer na realidade técnica uma realidade humana, para que, desta forma, os valores em relação ao objeto técnico sejam transformados. Segundo ele,

“A maior causa de alienação no mundo contemporâneo reside neste desconhecimento da máquina, que não é uma alienação causada pela máquina, mas sim pelo não conhecimento de sua natureza e de sua essência, por sua ausência do mundo das significações, e por sua omissão no quadro de valores e de conceitos que formam parte da cultura.” (SIMONDON, 2008, p. 31).

Os objetos técnicos são vistos por ele como mediadores entre o homem e a natureza. Isto significa que, se traçarmos um paralelo com a fotografia, podemos afirmar que a câmera

fotográfica é a mediadora entre o fotógrafo e o seu referencial fotográfico. Nesta interação reside a beleza da ação, no prolongamento do ser humano pelo objeto técnico.

"O objeto técnico pode ser belo de uma maneira diferente, por sua integração no mundo humano que prolonga; deste modo, uma ferramenta pode ser bela na ação quando se adapta tão bem ao corpo que parece prolongar de maneira natural e amplificar em alguma forma seus caracteres estruturais;" (Ibidem, p. 204).

Na visão de Simondon, o objeto técnico agrega-se ao homem ampliando suas possibilidades como ser. A transposição deste pensamento para a fotografia desencadeia proposições e questionamentos os quais tornam-se a base fundamental para pensar processos criativos relativos à imagem fotográfica. O estudo do tema visa enriquecer o debate e o conhecimento no campo da fotografia e, acima de tudo, na sua contemporaneidade.

Referências bibliográficas

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FLASH MOB: FENÔMENO URBANO MEDIADO PELA TECNOLOGIA

Chan Fang Lin¹

Resumo

Flash Mob é uma expressão artística que contrasta com uma sociedade contemporânea : previsível, burocrática e apática. É considerado um fenômeno relativamente recente e inusitado em um local urbanizado o qual um grande grupo de pessoas marca um encontro em um determinado local e horário, porém congregam um tema em comum, são convocados através do uso da tecnologia: redes sociais, mensagens de texto de telefones celulares , e-mails, redes sociais ou até por listas de comunidades da internet. Os integrantes geralmente não se conhecem, o grupo ao se encontrar procura desempenhar uma performance ou dança caracterizados pelo tema da convocação, a unidade do grupo é mantida através da dança ou dos personagens escolhidos como tema para a performance. As aglomerações são praticamente instantâneas , da mesma rapidez que se reuniram se dispersam esperando pelo próximo Flash Mob.

Palavras chaves: tecnologia, performance, grupo.

Abstract

Flash Mob is an artistic expression that contrasts with a contemporary society : predictable, bureaucratic and apathetic. It is considered to be a relatively recent phenomenon and unusual in an urban area which a large group of people mark a meeting at a certain place and time, but embody a common theme, are summoned through the use of technology: social networks, text messaging to cell phones, e-mails, social networks or even by lists of communities of the internet. The members usually do not know each other, the group if find demand play a performance or dance characterized by the theme of the convocation, the unity of the group is maintained through dance or of characters chosen as the theme for the performance. The agglomerations are virtually instantaneous , the same rapidity that met if scatter hoping by next Flash Mob.

Key words: technology, performance, group.

¹ Mestrado pela IA-Unesp .SP . 2011. Processos e Procedimentos Artísticos

Introdução

Surgido no início do século XXI, *Flash Mob* tem sido considerado um fenômeno urbano que transita entre dois tipos de espaço: o espaço virtual e o espaço físico das grandes cidades mediado por uma interface. Diverso das manifestações políticas ou em defesa de algum ponto de vista, os atores dessa ação artística fazem uma espécie de performance ou cumprem uma tarefa ou atividade de poucos minutos, se apropriando do espaço físico de um centro, acabada a ação se dispersam com a mesma rapidez em que se aglomeram para realizar tal ato. Através da pesquisa bibliográfica de autores pertinentes ao assunto é possível compreender melhor este fenômeno mundial dos grandes centros urbanos. A forma de estudo é exploratória, pois o objetivo é compreender o *flash mob* como movimento artístico vinculado ao contexto histórico que ele representa no cenário contemporâneo e a otimização da tecnologia para promover o evento.

Origem e práticas artísticas que convergiram para o surgimento do Flash Mob

Para se compreender o significado do *Flash Mob* é preciso recorrer à História da Arte e à linha do tempo para compreender o seu surgimento e o seu desenvolvimento no cenário contemporâneo.

Segundo Mário F. Lages (2010,p.138), os *happenings* foram uma novidade nos anos 60 e 70 do século XX, surgiram em um contexto artístico através de Allan Kaprow, em 1957, era “uma expressão das artes visuais que apresentava características de artes cênicas”, mesclando elementos planejados e improvisados .

Happenings / Performance

Segundo Fernando César Ribeiro (2010, p.122), no trabalho inaugural do *happening* como prática artística, Allan Kaprow conseguiu realizar 18 *happenings* em 6 partes no ano de 1959, desde o primeiro trabalho houve a intenção de uma participação do público na ação. Assim, a partir do trabalho inaugural, todas as práticas artísticas posteriores baseadas em ação seriam chamadas de *happenings*. Na época, houve controvérsia por parte de muitos artistas que não concordavam com o termo utilizado e aplicaram a sua própria terminologia, termos como *performance*, *event* e *aktion*.

Em contraponto, ainda segundo Ribeiro (2010, p. 130), na *performance art* o público não exerce mais o papel de corpo coletivo que era convidado para participar dos *happenings*. O corpo coletivo foi substituído por pessoas que interagem, seja como pacientes ou agentes.

Havia a possibilidade do público ser um espectador passivo ou um agente participativo da ação, a performance não conta necessariamente com a participação do público em sua ação.

Raves

Segundo Lages (2010, p.133) , *Flash Mob* é uma das formas emergentes de quotidianização da festa, pois para ele, o quotidiano se refere aos dias de trabalho, sendo que festa se refere aos períodos de lazer em feriados e fins-de-semana. Assim, a quotidianização da festa é uma mistura de contrários que ocorre em uma sociedade contemporânea. Lages cita a festa *rave* (2010, p.139), posterior ao *happening* , a festa *rave* apresentava um conjunto de fenômenos que não cabiam nos *happenings*, o termo *rave* nos anos 50 do século XX significava “loucas festas boêmias”, nos anos 60, o termo passou a significar “qualquer festa selvagem” e durante os anos 70 e 80 passaram a designar “festas da casa do ácido”, onde havia consumo de *ectasy* e LSD. Atualmente as festas *raves* são conhecidas como PVT, ou seja, festas privadas, somente para convidados e amigos dos convidados. Por estar perto de uma marginalidade incerta e expressar uma subcultura juvenil, não foi um termo adequado para ser utilizado em aglomerações e celebrações do quotidiano que ganharam destaque na rotina urbana de uma grande cidade.

Subways Parties

Segundo Lages (2010, p. 139), no começo do século XXI, surgiram as primeiras *subway parties* (festas no metrô) cuja intenção era de trazer alegria aos passageiros do metrô durante a viagem. A realização da festa era predeterminada em uma estação do metrô onde se reuniam várias pessoas que, dentro do vagão, cantavam, tocavam instrumentos, dançavam e até trocavam presentes. É possível visualizar alguns exemplos desse tipo de evento no You Tube, *subways parties* aconteceram em Toronto (2003), Nova York (2006), Berlim (2006), São Paulo (2009), Copenhagen (2007), Budapeste (2008), etc.

Flash Mob

Segundo Georgiana Gore (2010: p.125), a primeira *flash mob* ocorreu em Junho de 2003, organizado por Bill Wasik (2006), na época editor sênior da revista americana *Harper's*, sob o codinome *on-line* de Bill, o “moberator”. Bill convidou centenas de pessoas por mensagens de texto, emails e blogs a se reunirem em volta de um tapete que custava 10.000 dólares em uma refinada loja de departamentos chamada Macy's de Nova York. Por dez minutos, as

peessoas conversaram e discutiram a possibilidade de adquirir o tapete para ser usado como o “tapete do amor” junto aos vendedores da loja, passados os dez minutos, a multidão se dispersou, deixando os vendedores da Macy’s atônitos. Assim, foi criado o primeiro evento do *flash mob*.

Defined since at least 2004, according to Nicholson (2005) and Molnar(2009), in the online version of the Oxford English Dictionary, a flash mob is described as ‘a public gathering of complete strangers, organised via the internet or mobile phone, to perform a pointless act and then disperse...’. (GORE, 2010, p.126)

Definido pelo menos desde 2004, segundo Nicholson (2005) e Molnar (2009), na versão on-line do The Oxford English Dictionary, um flash mob é descrito como "um encontro de estranhos, organizada através da internet ou telefone celular, para executar uma ação banal e em seguida, dispersar... ". (GORE, 2010, p.126) ¹

Segundo Robson da Silva *et al* (2012, p.31-32), a tradução do termo seria aproximadamente “multidão a jato” ou “multidão instantânea”. *Flash mob* é a abreviação de *flash mobilization*, que significa mobilização rápida, relâmpago. Embora, seja uma tradução literal, podemos pressupor que se trata de uma aglomeração instantânea de pessoas em um local público para realizar uma ação previamente organizada, a instantaneidade com que se aglomeram também se põe presente na hora da dispersão. É preciso ressaltar que o uso de ferramentas tecnológicas permite uma enorme gama de comunicação e informação , ferramentas tecnológicas que promovem um nomadismo dos participantes do plano virtual para o espaço urbano concreto em que seria realizado o encontro e ação. *Flash mob* é uma iniciativa coletiva criada para combater o tédio e romper com a rotina urbana monótona e previsível.

1. tradução livre de Chan LIn

O caráter portátil do novo meio e seu uso social fez com que o homem inventasse diferentes formas de interação de se “estar junto” na contemporaneidade. O surgimento de fenômenos como o *flashmob* vem demonstrar o impacto que uma determinada tecnologia pode causar na sociedade. Certamente, o telefone celular foi decisivo para a constituição desta nova conjuntura em que explodem ativismos políticos e *Flash Mobs*. Estes episódios que eclodem no mundo físico demonstram que a materialidade do telefone móvel altera nosso comportamento social, cria novos sentidos e novas formas de nos organizarmos na sociedade. (PAMPANELLI, 2004, p. 8-9 apud CONSTANTE *et al* p.34)

O *flash mob* é um evento mediado pela tecnologia, a comunicação é feita para convocar os participantes do evento através da interface, porém as ações não possuem teor político, os participantes não carregam bandeiras ou faixas para defender um ponto de vista. O propósito principal é se reunirem, comungar um mesmo tema e atividade a ser realizada, após o término da ação, costumam se dispersar sem conversar com uns ou outros. Ainda segundo Constante *et al* (2012, p.27), os *flash mobs* assumem o papel de criar novos tipos de interação e ocupação dos espaços urbanos através do uso de mídias tecnológicas que permitem novas formas de comunicação e informação.

Alguns exemplos de Flash Mob com data, local e atividade pretendida, podemos observar através da tabela que algumas ações são divertidas, outras bizarras e algumas até banais, porém é imprescindível propor uma ação para que os participantes possam se reunir e realizar a tarefa.

TABELA DE FLASH MOB

Data	Local	Tema /atividade
2003 (junho)	Nova York	Tapete do amor na loja Macy's: centenas de pessoas em volta de um tapete caro e discutem a possibilidade de compra do tapete, passados dez minutos, a multidão se dispersa.
2006	São Francisco	Guerra de travesseiros ou Pillow Fight: brincadeira de criança para comemorar o Dia dos namorados, os participantes trazem os travesseiros e iniciam a guerra.
2003 (outubro)	Toronto	Passeio zumbie ou zumbie walk : grupo grande de pessoas caracterizados como mortos-vivos passeiam em lugares públicos aterrorizando as

		peças presentes.
2008 (julho)	Nova York	Espelho Humano: 15 gêmeos idênticos viajam uns em frente dos outros no metrô.
2009 (Junho, Julho e Agosto)	Várias cidades da Europa e Estados Unidos.	Tributo a Michael Jackson: os participantes cantaram e dançaram imitando o ídolo.
2009	Nova York	Freeze Mob: Por cinco minutos, os atores simularam estátuas, parados atraíram a atenção do público.
2002	Nova York	Viagem sem calças: pessoas do sexo masculino viajam no metrô sem as calças.
2010	Nova York	Viagem sem roupa: Para comemorar o Dia da Mentira, passageiros do metrô tiram as roupas dentro dos vagões, porém estão com uma roupa de baixo da cor da pele, chegam ao destino pretensamente “despidos”.
2003	São Paulo	Tirando os sapatos :Os participantes ocuparam a Avenida Paulista durante o sinal vermelho, tiraram os sapatos ao mesmo tempo, bateram no chão e se dispersaram.
2010	Amsterdam	Primeira Flash Mob em Realidade Aumentada: os participantes convocados devem trazer um celular com o aplicativo androide para possibilitar a leitura do

		QR Code disponível, através do telefone celular é possível visualizar e tirar fotos com super-heróis como Superhomem e o Homem Aranha.
--	--	--

* As informações da tabela foram retiradas dos textos das referências bibliográficas, sendo reestruturadas para compor a tabela.

Considerações finais

Ao observar *flash mob* como fenômeno urbano de âmbito mundial mediado pela tecnologia, podemos fazer várias considerações a respeito do fenômeno, pois os atores ocupam dois tipos de espaço, o espaço imaterial da internet e o espaço físico urbano para a realização da ação.

Segundo Giovana Azevedo Pampanelli Lucas (2005, p.147), os integrantes do *Flash Mob* fazem parte de uma comunidade formada, primeiramente no espaço imaterial da internet. A sociabilização formada pela rede social acaba por criar normas para a participação dos atores ao migrarem para o espaço físico urbano – o *flash mob* deve durar até dez minutos e as pessoas devem se dispersar em silêncio, sem conversar depois.

Devemos considerar que a comunicação e as normas são previamente passadas via internet e os atores já chegam no local do espaço físico urbano plenamente instruídos para realizar a ação, eles não se comunicam durante a ação, apenas a realizam. A

Segundo Constante *et al* (2012, p.33) , Subbrack e Borges (2008) afirmam que o método de intervenção nas redes sociais permite a construção de estratégias importantes para tratar dos impactos causados pelos atores e observadores. , pois através das redes, é possível uma pessoa criar ritos e regras para o encontro físico, estabelecer uma identidade comum entre os participantes, pois as trocas de experiências, conhecimentos e ações enriquecem a memória de uma rede social ao ser divulgada o *flash mob*.

Ao término da ação, ao se dispersarem, o silêncio é valorizado e utilizado, a comunicação será outra vez reestabelecida via ferramenta tecnológica, o flash mob procura romper com a rotina de uma grande cidade, por ser instantânea, logo a rotina é reestabelecida.

Segundo Eduardo Alves Rodrigues (2011, p.04), o flashmob não representa Uma interpretação natural, espontânea, óbvia de relações possíveis entre sujeito-cidade-mundo, mas há a necessidade da visibilidade, de ser notada a ação comunitária.

Dessa forma, o *flashmob* suporta determinadas discursividades dando visibilidade, na cena social, a certos efeitos de sentido que determinam o modo como a mobilização significa. Enquanto gesto de interpretação, o *flashmob* participa da conformação política do movimento das cidades. (RODRIGUES,2011, p.04),

Além da comunicação dos atores ser restrita aos atores via internet, da aglomeração, da ação realizada e do silêncio, *flashmob* é um fenômeno nômade entre o espaço virtual e real viabilizado pela tecnologia que visa visibilidade e participação do movimento de um centro urbano, o *flashmob* se relaciona e se comunica com a cidade através da ação e do seu silêncio, pois ao romper com a tranquilidade da cidade é também capaz de restabelecer esta mesma tranquilidade ou rotina dos centros urbanos em decorrência da instantaneidade da ação praticada,, funciona como a pausa de música , por um breve momento pára a sonoridade da música, porém a música continua a tocar após a pausa.

Referências Bibliográficas

Brasileiros fazem seu primeiro "flash mob" - Terra. Disponível em <[http: www. diversao.terra.com.br](http://www.diversao.terra.com.br) >. Acesso em: 07/08/2013.

CONSTANTE, Robson da Silva; FIGUEIREDO, Ewerton Luis Faverzani MANGAN ; SANTOS, Nádia Maria Weber ; TRINDADE, Ana Lígia de Oliveira. **Multiculturalismo Urbano: O Fenômeno Flash Mob.** Texto Digital. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 25-39, jan./ju.2012. ISSN: 1807-9288.

Flash Mob. Disponível em < [http: www.youtube.com](http://www.youtube.com) > Acesso em 20/07/2013.

GORE, Georgiana. **Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement.** Anthropological Notebooks 16 (3).ISSN 1408-032X. Slovene Anthropological Society 2010. Eslovênia. p. 125-131.

Happening, Performance e Body Ar . Disponível em <[http: www.colegiogonzaga.com.br/.../130670940173490_...pdf](http://www.colegiogonzaga.com.br/.../130670940173490_...pdf) > Acesso em 17/10/2013.

LAGES, Mário F..**Formas Emergentes de quotidianização da festa.** Periódico Comunicação & Cultura, no. 10, abril de 2010, p..133-154. Lisboa

LUCAS, Giovana Azevedo Pampanelli . **Muito barulho por nada? Flash Mobs como forma de coesão social e apropriação do espaço urbano.** Periódico Contemporânea.n4.2005.p. 144-155.

RIBEIRO, Fernando Cesar. **Action painting, happening e performance art: da ação**

como fator significativo à ação como obra nas artes visuais. Periódico VISUALIDADES , Goiânia v.8 n.2 p.113-137, jul-dez 2010.

RODRIGUES, Eduardo Alves. **Uma leitura da cena contemporânea: o Flashmob como metáfora da relação entre silêncio e linguagem.** V SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO. O acontecimento do discurso, filiações e rupturas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. p. 01-07. Setembro de 2011.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

GOZE-GOZO, O EU E O TU: ORGANISMO VIVO, DESEJOS, FLUXOS, INVENÇÃO, PROJEÇÃO SÍGNICA, CIDADE ESTÉTICA. POESIA, INTERVENÇÃO URBANA, EROTISMO E CORPO.

Daniele Gomes de Oliveira. Doutorado em Artes - IA-UNESP¹

RESUMO

Trata-se de um projeto que aborda relações com o corpo, e a sexualidade. Partimos das dificuldades de adequar a nossa proposta poética a um edital institucional. Apresentamos a gênese de nossa ideia, e o desenvolvimento de uma poética desenvolvida em colaboração, tentando solucionar questões de ordem estética e institucional, para que o trabalho, e seus desdobramentos, se realizem em instituições e intervenções poéticas na cidade de São Paulo. Queremos, a partir de nossa proposta, e de sua viabilização, (ou não), discutir as relações entre artista, instituição e público, assim como as relações entre censura e auto-censura, no que se refere a poéticas artísticas, e relações com o próprio corpo. Queremos provocar reflexões sobre questões tão importantes, e, ainda, sem respostas. Contribuímos para esta construção.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Intervenção Urbana, Poesia, Erotismo, Corpo.

ABSTRATC

This is a project that addresses relations with the body and sexuality. We set out the difficulties of adapting our proposal to a poetic edict institutional. Here is the genesis of our idea, and the development of a poetics developed in collaboration and addressing issues of aesthetic and institutional, for the work, and its development, taking place in institutions and poetic interventions in the city of São Paulo. We, from our proposal and its feasibility (or not), to discuss the relationship between artist, institution and public as well as the relationships between censorship and self-censorship with regard to poetic art, and relations with the body itself. We want to encourage reflection on issues as important, and yet, unanswered. We contribute to this construction.

Key words: *Contemporary Art, Urban Intervention, Poetry, Erotica, Body.*

¹ Artista visual e poeta, Mestre e Doutoranda em Artes pelo IA-UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Omar Khouri. Trabalha com a fusão de códigos, verbal e visual. Participa de diversas exposições, individuais e coletivas, como o 30º SARP, o 1º Salão de Arte Contemporânea de MG, SESC-MG, a mostra CTRL-C + CTRL-V, no SESC Pompéia, dentre outras. Participou como colaboradora de diversas edições da revista de Artes e Poesia Experimental ARTÉRIA.

Optamos por inserir fragmentos de um diálogo no início deste artigo, porque evidencia a gênese de nossa proposta, criada em colaboração, mas também enfrentamentos com um edital institucional, e soluções encontradas para estas questões, sendo também tema deste simpósio, qual seja, Práticas Colaborativas na Arte Contemporânea: Artista, Público e Instituições.

GOZE-GOZO. PROJETO, JATO, FUTURO.

Do Chat do Facebook (Fragmentos)

Daniele Gomes de Oliveira

Oi, Pris, tudo bem? Acabei de enviar-lhe um e-mail longo e detalhado sobre o projeto do SESI. Eu reli o edital com mais cuidado, e fiz várias observações que podem nos ajudar. Espero que tenha conseguido encaminhar um pouco. Isso porque eu vou ter que desmarcar sexta, no Itaú, porque tenho que terminar um artigo, e tenho apenas alguns dias para fazer isso. Mas eu tentei começar um cronograma de trabalho no e-mail. Por favor, leia o e-mail com cuidado, e vamos tentar fazer isso! Beijinhos, e me desculpe por sexta. Espero ter conseguido ajudar nesta etapa, de alguma forma.

Priscilla Davanzo

Eu estou lendo. Podemos ir na semana que vem nos locais pegar as medidas. Os dois locais são no SESI Leopoldina, certo? Eu também vou precisar da sexta, tudo bem, remarcamos.

Daniele Gomes de Oliveira

Sim, os dois locais são no SESI Vila Leopoldina.

Priscilla Davanzo

Ótimo porque é mais perto. Podemos ir na próxima semana. Vou depois bater seus horários com os meus e marcamos, ok?

Daniele Gomes de Oliveira

Sim, legal! Vamos juntas. Não sei se há mesmo algum problema aquela questão de conteúdos impróprios para menores de 18 anos. São só 2 palavras, não é? Mas isso está escrito no edital.

Priscilla Davanzo

Acho que temos que pensar, inclusive no que significa "conteúdo para maiores de 18 anos". Acho que sexo (não sendo explícito) é permitido aos 12 anos. Temos que ver isso. Também acho que goze pode ser justificado como "gozar a vida" e tal. Também andei pensando que poderiam ser 2 trabalhos derivados da mesma discussão: 1 com as silhuetas e o texto do Joyce [a sexualidade fica implícita apenas no que significa o texto, porque o texto em si não é erótico per se.] E 2 com GOZE/GOZO onde a gente abdica do texto do Joyce para ser mais clara. Esses seriam lindos em grandes lambes nos muros de avenidas grandes, não? Ou mesmo na marca no asfalto. Porque palavras funcionam melhor que frases nesse caso. O que você acha? Estou propondo isso porque SESC e SESI tem dessas coisas mesmo. Às vezes eles se espantam com muito pouco e noutras vezes deixam passar muita coisa. É difícil de entender.

Daniele Gomes de Oliveira

Acho ótimo. Os lambe-lambes GOZE-GOZO ficarão lindos, é forte, vai ficar lindo mesmo na cidade, e é uma coisa que se memoriza fácil, vai deixar uma marca na cidade. E tem a ver com o aspecto urbano também. Para o SESI, podemos fazer só as silhuetas também, acho que já soluciona, mas a questão é que a leitura não se faz de longe, né, poderíamos também escrever: PALAVRA, ou POESIA, intercalados com as silhuetas. Inclusive, a idéia é o gozo pela palavra, no Joyce, você sabe, o Lacan falou sobre isso, e o Haroldo (de Campos) escreveu um pouco sobre isso em um capítulo do livro O Segundo Arco-Íris Branco. Ou poderia ser LAVRA COM PALAVRA, ou PALATO COM PALAVRA, ou ainda PRAZER & PALAVRA, ou ainda PRAZER & PALAVRA NA PONTA DO GOZO. Porque a questão é o uso que o Joyce faz das palavras, a forma como ele constrói o discurso, as palavras são as protagonistas no livro. Seria a mesma coisa de GOZE-GOZO, de outra forma, focando no uso das palavras. Talvez pudesse ser assim também. Acho que desta forma passa.

Priscilla Davanzo

Na verdade eu não acho ruim, não, ter leitura de longe só para as silhuetas. Gosto da ideia de de longe poder ter um olhar-significado diferente que de perto. De longe são os corpos, ou manchas, vai saber o que vai virar, né?, Mas ao chegar perto aí está o texto, desvelando-se

com a aproximação. Acho esse jogo com "PRAZER & PALAVRA NA PONTA DO GOZO" uma outra coisa interessante de estar nas ruas, bem grande. Inclusive até num projeto para a parede externa do SESC Pinheiros, já que teremos até uma justificativa teórica para usar essas palavras exatas, citando O Segundo Arco-Iris Branco, que eu nunca li. Mas preciso, né?

Daniele Gomes de Oliveira

Eu também não o li inteiro, li alguns capítulos, principalmente este, em que ele relaciona o Joyce, o Lacan, o Freud e até o Galáxias, mas gostei muito do que li, e comprei o livro. O que eu gosto é que o Haroldo relaciona o Lacan com o Joyce, se não me engano mais especificamente no Finnegans Wake. E há um capítulo lindo sobre o Pound. Legal então. Pode também ter uma relação com as cores, né. Poderia ter diferentes tamanhos de palavras, também, nos corpos, acho que também ficaria interessante. Acho que vai ficar lindo. Sim, e podemos enviar esse outro projeto para o SESC Pinheiros, também.

Daniele Gomes de Oliveira

Vamos marcar um dia para irmos ao SESI, para vermos as janelas!

Daniele Gomes de Oliveira

Inclusive, Pris, acho que nos lambe-lambes, poderíamos explorar variações dessa palavra composta GOZE-GOZO. Primeiro colocaríamos vários lambes desse pela cidade. Para que se apreenda, reconheça, e memorize. Depois, colocaríamos algumas variações, GOZE GOSTOSO, GOZE MAIS, APENAS GOZE, ou apenas a palavra GOZE, sozinha, como você havia dito, e outras vezes apenas GOZO, e a idéia vai se perpetuando. Mas acho que vai ficar muito legal, sim, no SESI, apenas as silhuetas. Ou também poderia haver no meio de todos os corpos, porque serão várias janelas, apenas a frase: SIM!, que é concordar com o contexto do texto, ou seja, prazer, sim ao prazer, e há isso no Ulisses, se não me engano, não é? Surge como SIMS, na tradução do Antônio Houaiss, é a forma como o livro termina, o que fica mais legal ainda, já que é um neologismo, e é a reiteração de vários SIM. Ficaria meio enigmático também. Não sei. Apenas se você quiser, porque acho que apenas com os corpos já seria um lindo trabalho, mas acho que a frase poderia acrescentar, também. Poderiam ser os corpos em preto, e a palavra em vermelho, talvez. Mas vamos lá ver as janelas. Uma estratégia é contar quantas janelas existem, e partir disso.

Daniele Gomes de Oliveira

Mas só os corpos já são um lindo trabalho.

Priscilla Davanzo

Acho que podemos pensar nesse SIMS! Também! É uma deliciosa ideia! E esse projeto do GOZO é ótimo mesmo! Nossa! Vamos fazer!!!

Daniele Gomes de Oliveira

Ótimo!!! Vamos sim! Estou muito feliz e empolgada!!

Daniele Gomes de Oliveira

E também GOZE SEMPRE, e também RELAXA E GOZA, ficaria engraçado ressignificar a fala da Marta Suplicy neste nosso contexto. Nossa, estou com muitas idéias!

Priscilla Davanzo

E o clássico PERIGOZO. Todas ótimas ideias!

Daniele Gomes de Oliveira

Sim!, PERIGOZO! e, mais para frente, depois de colocar várias variações do mesmo poema, talvez algo assim: O GOZO VITAL, ou O GOZO É VITAL, ou O GOZO PRIMORDIAL, ou ainda GOZE AINDA, ou GOZEMOS, ou GOZAI, ou GOZE-SE!, dá para explorar muito, é um trabalho que pode ir se desdobrando por bastante tempo e por muitos lugares na cidade. Algumas frases são melhores do que as outras, mas vai se fortalecendo a mesma idéia, construindo uma poética, e construindo o imaginário urbano.

Daniele Gomes de Oliveira

Pensei em mais uma, mas são apenas possibilidades e variações: O GOZO: AINDA PULSO.

Priscilla Davanzo

Uhuuuuuuu!!!
Estou amando!!

Daniele Gomes de Oliveira

Por enquanto é isso.

ISTO É UMA PROJEÇÃO, FUTURO: 2013/2014/2015. OU ADIANTE, EM DESDOBRAMENTOS SÍGNICOS NA CIDADE, NAS PESSOAS, EM NÓS, POESIA.

Nosso projeto partiu de uma conversa sobre a manipulação do código verbal pelo escritor moderno James Joyce. Mais especificamente sobre um capítulo do livro *Ulisses* em que ele escreve/ descreve/ cria e recria, através de palavras, o orgasmo de uma mulher, a protagonista Molly Bloom. É um longo capítulo de mais de 600 páginas do livro *Ulisses*, com um fluxo de pensamentos, um trabalho com o ritmo, e com a exploração do significante na linguagem verbal, representando um gozo em uma relação sexual. No entanto, é também um gozo pela linguagem, o que se explicita também, de forma ainda mais radical, em seu livro posterior, o *Finnegans Wake*. Obviamente nos lembramos também do importantíssimo poema de Décio Pignatari, o *ORGANISMO*, em que ele aborda o mesmo tema, mas com forte visualidade, como se fossem *frames* de um filme, mas é um poema concreto. E também do Livro-objeto-tátil-e-sensório *La bis os dois*, de 2002, último trabalho publicado do também poeta concreto Ronaldo Azeredo.

GOZO

É um projeto meu em parceria com a artista multimídia Priscilla Davanzo. Começou de forma informal, em um café, sobre um projeto de Artes Visuais, um *site specific*, a ser enviado ao SESI. É um trabalho desenvolvido em colaboração, e são tentativas de alimentar e saciar nossas inquietações estéticas. E propagar informação, em um ambiente vivo e pulsante, sempre como resposta aos estímulos do nosso meio. Cotidianamente.

Temos fome. Anseios. Curiosidade. Inquietações. Dúvidas. Idéias. Vontades. Desejos. Estudo. Alegrias. Repulsas. Pés, mãos, coração, cabeça, fluidos, sexo: estamos VIVAS.

Intervenções Urbanas já tem história em São Paulo. Me lembro de quando me deparei, estudando, com as propostas do grupo paulistano 3NÓS3, e de como achei vivas e pulsantes suas propostas nas ruas da cidade. Me lembro de quando estudei sobre o surgimento do graffiti em São Paulo, com inscrições poéticas nos arredores da PUC, em Perdizes, como as conhecidas HORA H, ou HENDRIX MANDRAKE MANDRIX, feitas pelos poetas e artistas multimídia Tadeu Jungle e Walter Silveira, ainda vivos e atuantes com suas poéticas pessoais. E de como pude observar a mudança da cidade com propagações de informação estética e poética, com o crescimento do graffiti, e até sua recente institucionalização, das interferências dos pixos, e muitas outras intervenções, muitas vezes anônimas, mas sempre muito vivas e pulsantes de lambe-lambes de diferentes tamanhos e com informações distintas, colados na cidade de São Paulo. Nós queremos contribuir, na calada da noite. Não é cilada. É poesia viva e pulsante e em ação e interagindo nas ruas com as pessoas, em movimento. E as cabeças e os corpos saem modificados desta fruição em trânsito, sempre pensando, em movimento, pulsando, como o nosso peito, que não pára de bater.

Este nosso projeto surgiu por algumas motivações, pessoais e estéticas, mais especificamente tentando desenvolver uma proposta para o mencionado edital do SESI, em que utilizaríamos fragmentos do citado capítulo do livro *Ulisses*, de James Joyce, em que ele descreve um orgasmo. Há um forte trabalho com o significante no texto; nas palavras do poeta Augusto de Campos, em sua apresentação à tradução de Antonio Houaiss para o livro, (2011): “em uma insubmissão ao cânone linguístico”. Nós preencheríamos silhuetas de corpos de visitantes do SESI, fotografados previamente, com fragmentos deste capítulo do livro. Pensamos em intercalar os corpos com as letras do poema G-O-Z-E--G-O-Z-O. Estes corpos e letras seriam adesivados em *plotter* em uma grande parede de janelas de vidro. (Sendo os hífen aqui esquematizados representações das silhuetas dos corpos). No entanto, lemos no edital que não seriam selecionados projetos com linguagem imprópria para menores de 18 anos. Isso nos espantou, e gerou uma discussão, tentando solucionar a questão do projeto, sem abdicar da idéia, mas gerou desdobramentos para outras propostas de intervenções, também, na cidade.

Esta nossa proposta, e sua possível impossibilidade de ser realizada no SESI, pelo conteúdo, me lembra também um trabalho do Nelson Leirner, que vi instalado mais de uma vez: eram diversos grandes cartazes colados, coloridos, repetidos, com as palavras APRENDA A GOZAR GOZANDO COLORINDO. É um trabalho muito forte, e é mais explícito do que o nosso, porque há o rosto de uma mulher justaposto a esta espécie de

poema. Afinal, nossa proposta não aborda sexo explícito, nem mesmo erótico é, propúnhamos apenas corpos constituídos por fragmentos de uma prosa poética, e duas palavras, que se configuram como um poema, explicitando analogias entre grafia e sonoridade, ou seja, o significante na Língua Portuguesa: GOZE-GOZO. Mas esbarramos em uma explícita cláusula do edital da instituição, mais especificamente no item 1.1.10. do regulamento. Consideramos este nosso projeto incrível, no entanto, está escrito no edital do SESI que as obras não poderão apresentar conteúdo impróprio para menores de 18 anos. Diante disso, ficamos com a dúvida: será que nosso projeto seria selecionado? Afinal, são apenas duas palavras, não é?

Há um trabalho de intervenção urbana exposto atualmente nos muros da cidade muito bonito, sensível e inteligente, em que vemos grandes cartazes com a seguinte informação: MAIS AMOR POR FAVOR. Gosto particularmente deste trabalho, vi uma postagem no Facebook há algum tempo em que se fazia uma crítica a este trabalho, e se dizia que o mundo estava ficando muito romântico. Discordamos desta opinião.

As variações na cidade de GOZE-GOZO, é, sem ser intencional, de certa forma, uma continuação e uma radicalização de idéias, e estabelece um diálogo com O MAIS AMOR POR FAVOR, tão bonito e tão eficaz nas ruas da cidade.

Poderíamos explorar variações dessa palavra composta GOZE-GOZO. Primeiro colocaríamos vários lambe-lambes desse pela cidade. Para que se apreenda, reconheça e memorize. Depois, colocaríamos algumas variações, GOZE GOSTOZO, GOZE MAIS, APENAS GOZE, ou apenas a palavra GOZE, sozinha, e outras vezes apenas GOZO, e a idéia irá se perpetuando. Como se segue, em um desdobramento espaço-temporal:

GOZE-GOZO
GOZE GOSTOZO
GOZE MAIS
APENAS GOZE
GOZE

GOZO
GOZE SEMPRE
RELAXA E GOZA
PERIGOZO
O GOZO VITAL
O GOZO É VITAL
O GOZO PRIMORDIAL
O GOZO PRIMAL
GOZE AINDA
GOZEMOS
GOZAI
GOZE-SE
GOZE-SE MAIS!
O GOZO: AINDA PULSO.
O GOZO: AINDA LÚCIDO
O GOZO: AINDA CLARO
O GOZO: AINDA LÍMPIDO
O GOZO: AINDA VIDA
O GOZO: AINDA GOZO.

Nas palavras do poeta Frederico Barbosa (2005: 143): “Saber revelar e esconder, eis o mistério da sedução. Do corpo. Da Poesia. Escrever é seduzir, é revelar e esconder (...)”.

Sim, é um projeto que é resultado também da Poesia Concreta. E da poesia mais experimental que se produziu adiante, sempre fundida com as Artes Visuais, e com uma forte dose de visualidade. Também conhecida como Poesia Intersemiótica, ou Poesia Visual.

Caminhamos pela cidade e observamos tudo. Vemos-sentimos-ouvimos-tocamos-vivenciamos-experenciamos-cheiramos-saboreamos, e isso é resultado também do graffiti, tão presente nos muros da cidade. Estamos em São Paulo! Gostamos de linguagem! Somos jovens!

É um projeto de intervenção urbana. Poesia na cidade. Cidade Limpa é outra coisa em nossa concepção. Higienização NÃO. Informação, SIM.

E esta proposta tem a ver com nossas identidades, nós mesmas, duas artistas mulheres, pouco mais de 30 anos. E com nossas escolhas estéticas.

Sobre a linguagem: É Poesia! Conciso, sintético: para uma leitura rápida, nas principais vias de São Paulo; estamos na cidade, em trânsito! Torna-se fácil a memorização, porque é um recurso da poesia, são paronomásias, ou trocadilhos, ou outros recursos poéticos, e os cartazes são grandes, e assim vamos criando a nossa cidade, mais bonita, mais pensante, mais viva, mais pulsante, a cidade que todos habitamos, vivemos e fluímos. Estamos aqui, aqui pensamos, aqui vivemos.

É UMA PROVOCAÇÃO! E É POESIA! GOZAI POR NÓS!

Nós não queremos frutos verdes. Queremos o maduro saboroso delicado forte e sutil sabor do corpo e da vida. Somos artistas. Pensamos-sentimos. Estamos em São Paulo. Nossas letras são grandes, nós falamos em voz alta. É preciso refletir. Estamos vivas! Estamos aqui!

Nosso trabalho não é difícil de se entender. Nosso trabalho é direto. Nossa comunicação é rápida. Falamos em voz alta, com as nossas letras grandes, o que pensamos-sentimos e queremos sentir e pensar mais. Não é difícil entender. Na cidade. Múltipla e diversa.

Nós sabemos que a vida existe. Então por que não vivenciá-la, fruí-la, senti-la, tocá-la, transformá-la, construí-la, amá-la intensamente? Coração pulsando. Desejos (os nossos!), à flor da pele. Nós queremos o presente. Mudamos. Interferimos. Resignificamos. Intervimos. Vemos com clareza. As palavras saem dos nossos corações, circulam arejadamente por nossas cabeças, e se projetam como altíssimas ondas sonoras de nossas bocas para letras grandes espalhadas, e espelhadas, coladas e adesivadas por toda a cidade. Estas são as nossas regras semanais: pensar-sentir-ver-ouvir-cheirar-antear-espiar, recolher fragmentos, justapor-fragmentar-re-significar-e-colar. Nós contaminamos. Adaptamos. (Sobre)vivemos. Ajudamos na sobrevivência, contribuimos no equilíbrio. Supra(vivemos). Corpos. Palavras. Cidade. Os ruídos são nosso alimento. Arte: fazer e deglutir; deglutir e fazer. Gera um ciclo que não se inicia, pois já existe há muito tempo, nem tem fim. É um processo, está vivo e pulsante e em desenvolvimento.

Nós sabemos que a humanidade existe. E ela pensa. Nós queremos contribuir. Formar olhos. Formar, desenvolver, sensibilidades. Destruir. Inspirar. Servir de mira.

Nós sabemos que a natureza existe. Nós contribuimos para o desenvolvimento do todo. Porque nós vivemos, e sentimos, e pensamos, e mostramos as nossas mentes translúcidas através das nossas palavras, das nossas mãos ágeis, dos nossos papéis colados. E da nossa voz na cidade. Com nossas letras em hipérbole.

Nós sabemos que o progresso existe. E nós contribuimos, construímos, relacionamos, convivemos, influenciados pela informação. Olho-mente-mão-palavra. Eu vejo, você vê, e a informação circula nos fluxos pulsantes da cidade sígnica.

Nós sabemos que as redes existem. E elas não são apenas virtuais, são cartografadas nas ruas da cidade.

Não basta sentir. Não basta pensar. É preciso exibir esse delicado sutil e potente produto pela cidade. Antenas.

Nós sabemos. Poesia não é passado, nem presente, nem futuro. Poesia é risco. Não nos falta coragem. Nós gostamos de correr riscos. Nós nos arriscamos.

Nós falamos principalmente de Arte. E queremos representar a segunda década do séc. XXI. Adiante! Por isso somos inquietas. Por isso somos contraditórias. Por isso

questionamos. Temos as nossas vozes e as nossas letras coladas nos muros da cidade. Por isso somos felizes. Cabeça corpo cidade palavra.

Nós procuramos: já encontramos. Nós batemos: já se abriu. Nós não derrubamos edifícios, nós não destruimos a cidade. Mas ela é nossa. Pacificamente. Esteticamente. Poeticamente.

Nós não aparecemos antes. Nós estávamos vivendo nossa juventude. E estávamos fazendo manha. Agora, a força é justíssima, são mais de trinta anos deglutindo informação! Nós estamos aqui, e queremos construir! Respondemos apenas por nossas palavras.

Era do gozo. Era do riso. Era da sinceridade. Estamos aqui. Com a nossa voz, e as nossas palavras.

Contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, afinidade, canibalismo, relação, enfrentamento, permeabilidade. Sim. Vivemos e pensamos e sentimos. Nossos corações nossas cabeças nossos corpos na cidade e no universo. É assim que pensamos. É assim que agimos. Informação. É ampliado. E nunca pára. Corpo, maturação, cidade. É interno, e externo. É implícito, e explícito:

“Trabalhos que (...) estão aqui reunidos por terem investigado a respeito da presença invisível (ou pouco visível) do corpo erótico e visceral na arte. A tênue e rarefeita presença dessas obras no conjunto da produção artística deve-se ao mal-estar que provocam não só no campo estético, como no moral, ético e político. Em suma, sua simples existência como obra manifesta a transgressão de todos esses repertórios.(...)” (COCCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane, 2005: 87).

Queremos, a partir de nossa proposta, e de sua viabilização, (ou não), discutir as relações entre artista, instituição e público, assim como as relações entre corpo, erotismo, censura e auto-censura, no que se refere a poéticas artísticas, e relações com o próprio corpo. Queremos provocar reflexões sobre questões tão importantes e vívidas, e, ainda, sem respostas. Isso depende do modo como cada artista, e como cada pessoa, vive o mundo, e o próprio corpo. E das formas como tais poéticas: eróticas, obscenas, sexualizadas, pornográficas, são recebidas por instituições e pelo público. Com nossa proposta, contribuimos para esta construção.

Nós queremos contribuir. A mente não pára de processar informações, não pára de pensar. É cotidiano. É contínuo. Mastigando sempre, ruminando, deglutindo, devorando, canibalizando. É um processo que não pode parar. Nós não queremos isso. Nós não deixamos. Nós comemos.

Nós oferecemos a nossa linguagem-massa, comida, processada, mastigada, pensada, traduzida, ressignificada, a nossa linguagem-massa nós colocamos graciosamente nos muros da cidade. Com letras bem grandes. Apagou? Nós, vivas, observamos o pulsar do organismo. Do que ele precisa agora? Nós produzimos. Nós colocamos. Nós queremos isso.

Crescimento de idéias e de signos, geração de trabalhos. É importante ter bons interlocutores. As idéias surgem e crescem junto. Nos sentimos acolhidos. Para depois conversar, amplificadamente, nas ruas e muros da cidade pensante, e também acolher com palavras sintéticas e informação elaborada. Invenção. Intervenção. Comunicação. Casa. Corpo. Cidade. Organismo-vivo, pulsante, poético.

TUDO ISTO É UMA PROJEÇÃO, projetamos o futuro, mas ainda é Maio. 2013. Nos atritos com emoções, sentimentos, informação nova, original, redundâncias, redensões, vamos gerando um futuro por enquanto ficcional no espaço-tempo urbano da cidade de São Paulo nos próximos semestres. Enfrentamentos. Esfregamentos. Espaços. Palavras. Sim, queremos interferir.

Reitero, se há dúvidas: o projeto, surgido de outro projeto inicial (que também será realizado), é colar lambe-lambes pela cidade com variações do poema GOZE-GOZO, para que a idéia de prazer, pensada de forma ampla, comece a ser identificada na cidade, através de uma informação sintética, de leitura rápida e fácil memorização, para que consigamos propagar uma poética que está em desenvolvimento em nossas mentes, que nunca páram de processar informações, mas que reagem às reações da cidade, organismo-vivo. Projeto que se desenvolverá no espaço-tempo dos próximos semestres, até 2015 ou adiante, ainda, na cidade de São Paulo. Informação estética na cidade. Signos. Poesia.

O trabalho não é matérico. É informacional. Saciou a fome? Surgirão novas tensões, internas e externas. A fome reaparecerá daí 3 horas. A saciedade é efêmera. E é porque sentimos fome e curiosidade que o organismo se movimenta e se reorganiza e sobrevive. O que fazer? Busca por mais alimento. Gozo. GOZE.

De acordo com o edital deste simpósio: “Neste cenário contemporâneo da Arte, o papel e o lugar do artista são deslocados, deixando de ser assenhoreado como o criador único da obra de arte, passando a definir-se como aquele que media o processo de identificação e realização simbólica dos desejos difusos que permeiam nossos cotidianos.” Somos nós mesmas.

E são os outros. Relações. Várias cabeças na cidade. Ações e reações. Forças, tensões, fluxos, afetos, mudanças, VIDA, CIDADE. Fluida e estética.

AO CORPO. À CIDADE. AO FUTURO!

REFERÊNCIAS

A- LIVROS

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, D. e CAMPOS, H. (1975). *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades.

FONSECA, Cristina (?) *A Poesia do Acaso - (na transversal da cidade)*. São Paulo: T.A. Queiroz.

JOYCE, James (2011). *Ulisses*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PIGNATARI, Décio (2002). *Informação, Linguagem, Comunicação*. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.

_____ (2004) *Contracomunicação*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial.

_____ (2004) *Poesia Pois é Poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê Editorial.

PLAZA, Julio (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

B- CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

COCHIARALE, Fernando; MATESCO, Viviane (Orgs.). BARBOSA, Frederico et al. *CORPO*. São Paulo: Itaú Cultural. 2005.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de (Orgs.). *POESIA CONCRETA: O Projeto Verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios. 2008.

C- DISSERTAÇÕES E TESES

KHOURI, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: uma Poesia na Era Pós-Verso*.
São Paulo: COS-PUC.



AUTORIA DAS PINTURAS ILUSIONISTAS DO ESTADO DE SÃO PAULO: SÃO PAULO, ITU E MOGI DAS CRUZES

Danielle Manoel dos Santos Pereira¹

RESUMO

A pintura de perspectiva ou ilusionista foi um dos métodos utilizados pelos artistas dos séculos XVI ao XIX – no período do Renascimento ao Rococó – para envolver o espectador com a arquitetura e a pintura chamada de trompe l’oeil. Há no Brasil inúmeras igrejas coloniais que possuem pinturas ilusionistas. Dentre as obras do Estado de São Paulo, algumas merecem especial atenção pela especificidade das pinturas, pois essa tipologia não é recorrente na história da pintura paulista, mas algumas igrejas, são detentoras de obras dessa categoria. Logo, o presente projeto de pesquisa tem por objetivo analisar as obras e, sobretudo, buscar nas fontes primárias as autorias de seis pinturas ilusionistas localizadas nas igrejas coloniais das cidades de São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, no Estado de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura ilusionista, autoria, São Paulo.

1. Introdução

O período que compreende o final do século XVII até o início do século XIX, foi marcado por grande produção e expressão na arte sacra brasileira, onde nos fora legado grandioso patrimônio histórico, simbólico e, sobretudo artístico.

Nesse período, mencionado acima, a arte brasileira ligada aos modelos italianos e portugueses arrebatava os fiéis por meio das ilusões e rebuscamentos do estilo barroco, ainda em voga na metrópole portuguesa, e posteriormente cedia espaço à leveza e graciosidade rococós, como em Minas Gerais, advindas da França (Oliveira, 2003).

Arquitetura, pintura, escultura, música e etc., foram amplamente desenvolvidas, todas as artes irmanavam-se na formação de um conjunto suntuoso, não havia divisão onde começava uma expressão e terminava a outra, era a ópera barroca.

¹ Doutoranda em Artes Visuais – IA/UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli. E-mail: Danielle Manoel dos Santos Pereira. Bolsista FAPESP (2013-2016).

O imaginário popular, do mundo celestial, ganhava vida nas representações que pintores sacros executavam para povoar os forros das igrejas coloniais, são as “flores do sonho” na denominação poética de Roger Bastide (Bastide, 1945, p. 29). Pinturas ilusionistas que maravilhavam o espectador e inspiravam conceitos morais por meio das visões da hagiografia dos santos e santas que pairavam sob seus olhos atentos. Obras em conformidade com tratados como do padre jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709) “*Perspectiva Pictorum et Architectorum*” (dois volumes publicados a partir de 1693).

Dessa grande efervescência artística fazem parte as mais importantes e imponentes pinturas ilusionistas de estilo barroco e rococó que ainda adornam os forros das nossas igrejas do período colonial. Como exemplo a pintura de José Joaquim da Rocha na Bahia, no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (*A Glorificação do Cordeiro de Deus*, forro da nave, ca. 1774), segundo pesquisas de Carlos Ott (1993).

Logo, o presente trabalho tenciona compreender de maneira abrangente as pinturas ainda existentes em São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, mais especificamente, as igrejas das principais ordens religiosas instaladas nessas cidades a partir dos séculos XVII e XVIII.

Sendo assim, as pinturas atribuídas a Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), José Patrício da Silva Manso (ca. 1753-1801), Antonio dos Santos e Manoel do Sacramento², os quais aparecem com frequência nas pinturas realizadas no estado de São Paulo, serão essenciais para o alcance ao qual esse estudo intenta, pois identificar a autoria dos trabalhos de pintura existentes nas cidades propostas (para essa pesquisa) possibilitará que outras obras possam ser identificadas, tanto pela documentação histórica como por meio da comparação estilística entre as obras.

Mesmo após a confirmação da autoria dos pintores que realizaram a obra do forro da nave e da capela-mor da Ordem Terceira³ de Mogi das Cruzes, outros questionamentos precisam ser feitos. Sendo assim, esta pesquisa visa encontrar a autoria das obras que ainda não possuem documentação comprobatória, a origem dos pintores que atuaram em São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes, em especial Antonio dos Santos (pintou o forro da capela-mor do Carmo mogiano por volta de 1814) e Manoel do Sacramento (pintou o forro da nave do Carmo mogiano por volta de 1802) e a análise minuciosa das pinturas das cidades abrangidas na pesquisa.

² Com exceção dos dois últimos artistas que somente conhecemos as pinturas nos forros da Igreja dos Terceiros do Carmo de Mogi das Cruzes.

³ PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. *A pintura ilusionista no meio norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro – e em São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2012. Cujas pesquisas confirmou a autoria das pinturas (forro da nave e forro da capela-mor) da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes.

As igrejas paulistas que possuem pinturas ilusionistas que serão incluídas na pesquisa são: duas na cidade de São Paulo - Igreja da Ordem Terceira das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (pinturas no forro da capela-mor e medalhão da nave) e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pinturas no painel do forro da sacristia, forro da nave e forro do coro e capela-mor); duas na cidade de Itu - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (pintura no forro da capela-mor e capela velha) e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor); e duas contíguas na cidade de Mogi das Cruzes - Igreja da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Carmo (pintura no forro da capela-mor) e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (pinturas no forro da capela-mor, forro da nave e forro do vestíbulo).

As pinturas no forro das igrejas, mencionadas acima, são essenciais para que se possa estabelecer a trajetória da pintura ilusionista no estado de São Paulo, pois embora estudos a respeito da pintura paulista venham sendo desenvolvidos e, tenham sido a preocupação do atento Mário de Andrade⁴, a história da pintura paulista urge pelo olhar dos pesquisadores e estudiosos das artes na busca por fontes primárias.

É imperioso que sejam levadas a cabo diversas pesquisas e estudos para que a pintura paulista possa ser reescrita no panorama da história da arte nacional, tal qual a história da pintura colonial mineira, segundo os pesquisadores: Mário de Andrade, Affonso Ávila, Eduardo Etzel, Percival Tirapeli, e tantos outros.

2. A escolha das obras

No presente ano de 2012, concluí minha pesquisa de mestrado, submetida ao Instituto de Artes da UNESP, com apoio dos recursos financeiros da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2010-2012) –, cujo estudo tratava da comparação e análise das pinturas existentes no forro da nave e da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP) e das pinturas do meio-norte de Minas Gerais nas cidades de Diamantina e Serro.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, mencionada acima, algumas autorias foram encontradas, como Antonio dos Santos e Manoel do Sacramento, pintores atuantes em Mogi

⁴ Foi graças a Mário de Andrade e a homens como Oswald de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade e ainda a criação em 1937 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que o brilho intenso do ouro, a doçura de nossos anjos barrocos e rococós, toda nossa riqueza pode ressurgir. Deste modo as igrejas de Minas Gerais (posteriormente as Igrejas Coloniais Paulistas) retornaram a história como palco de verdadeiro espetáculo aos nossos olhos, campo amplo para pesquisadores e estudiosos das artes.

das Cruzes, e ainda a identificação da autoria do pintor Silvestre de Almeida Lopes na pintura da sacristia da Igreja do Rosário de Diamantina (MG).

Após as descobertas e confirmações de autoria, noto haver ainda muitas lacunas quanto às obras desses artistas e de modo geral na história da pintura colonial paulista, sobretudo da pintura ilusionista, pois raros e esparsos são os estudos acerca dessa temática. Em virtude dos prazos exigidos para a conclusão do estudo anterior, a documentação encontrada recentemente (atestados de óbito, certidões de batismo, etc; documentos encontrados após a impressão final do trabalho), não pode ser devidamente analisada e incluída, sendo assim, deve haver uma continuidade para que esse material possa ser avaliado.

Assim, essa pesquisa justifica-se, pela necessidade de continuação dos estudos que vinham sendo desenvolvidos, para que seja possível prosseguir, pela urgência no resgate de nossa memória artística e compreensão da arte produzida no estado de São Paulo, ante estados avançados de deterioração. Fatos que na primeira metade do século XX foram lastimáveis para as pinturas de forro das igrejas conventuais carmelita e beneditina da capital, dos mosteiros carmelitas de Sorocaba e capital quando quatro pinturas ilusionistas paulistas se perderam.

Além da fragilidade das obras é necessário o levantamento dos documentos históricos dessas irmandades religiosas que edificaram nosso patrimônio histórico. Sendo, esta documentação, de extrema relevância e vital para as pesquisas, por auxiliarem a levantar informações mais precisas acerca das obras e dos mecanismos utilizados entre o contratante e o contratado, os valores estabelecidos e o tema da pintura. Documentos como os que foram consultados (Livros de Tombo, Receitas e Despesas, Contratos, etc) para a concretização do estudo anterior, os quais possibilitaram as gratas descobertas as quais se objetivava.

Foram os “Livros de Receitas e Despesas” das Irmandades, consultados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina e os “Livros de Receitas e Despesas” da Irmandade do Carmo consultados no Arquivo da Província Carmelitana de Santos Elias em Belo Horizonte (ambos os arquivos em Minas Gerais), documentos de extrema relevância na busca das autorias das pinturas abordadas.

Desse modo, as pinturas e os artistas, que foram pouco pesquisados nas fontes primárias (cartórios, arquivos e livros de tomo, conforme Hannah Levy (1942) preconiza em seu artigo “*A pintura colonial no Rio de Janeiro*”), devem ser estudados e conseqüentemente incluídos nos capítulos da história de nosso passado colonial, sendo essa busca, nas fontes primárias, imprescindível nas pesquisas sobre a pintura ilusionista do Estado de São Paulo.

A presente pesquisa pretende analisar e averiguar as obras e autorias das pinturas ilusionistas executadas no período colonial do estado de São Paulo por meio das fontes primárias, buscando especificamente nas igrejas das seguintes cidades: São Paulo (duas igrejas), Itu (duas igrejas) e Mogi das Cruzes (duas igrejas contíguas), procedendo a identificação e caracterização das igrejas que possuem pinturas ilusionistas nestas cidades.

Será necessário examinar as pinturas em seus pormenores, na busca por vestígios de assinaturas em tais trabalhos, ou mesmo dos traços estilísticos que compõem as obras, na tentativa de identificar outras obras dos artistas abordados, especialmente de Manoel do Sacramento e Antonio dos Santos (pintores atuantes em Mogi das Cruzes), ou ainda de José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo.

O levantamento iconográfico dessas obras faz-se necessário, na medida em que uma análise minuciosa das pinturas será realizada para esse estudo, pois até o momento não há nenhum trabalho que reúna as pinturas coloniais caracterizadas como ilusionistas no Estado de São Paulo, são pesquisas isoladas, que não possuem unicidade e não comportam uma análise de conjunto.

Outro ponto relevante é a busca por referências em fontes primárias para a pintura da Ordem Primeira do Carmo de Mogi das Cruzes, pois até o momento não há nenhuma informação ou atribuição para a pintura do forro da capela-mor (visão de Santo Elias).

Com esta pesquisa, as pinturas serão resguardadas, ainda que apenas por meio das imagens produzidas para a análise das obras e, por conseguinte inclusão no trabalho, passo necessário para a história paulista, sobretudo da arte, pois é sabido que muito do passado artístico do Estado se perdeu por falta de registros.

3. Os métodos

Para a realização desse estudo será necessário recorrer à documentos primários existentes em arquivos diocesanos, arquivos públicos, cartórios, bibliotecas e órgãos do patrimônio como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural, Artístico e Paisagístico de Mogi das Cruzes – COMPHAP e outros em Santos, Itu e Sorocaba.

Há ainda necessidade de consulta a documentação das cidades do estado de São Paulo (censos, livros de profissões, etc), com o olhar direcionado para os nomes dos pintores e suas obras, para que seja possível averiguar se estiveram ou residiram nas determinadas regiões, permitindo identificar trabalhos desconhecidos executados pelos mesmos.

Sobre José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo, encontram-se, em sua maioria, os documentos nos arquivos de Santos, São Paulo e Itú, os quais serão consultados; sobre Manoel do Sacramento e Antonio dos Santos recorreremos inicialmente aos Arquivos da Província Carmelitana de Santos Elias em Belo Horizonte e ao Arquivo Metropolitano de São Paulo.

Nos Cartórios e Cúrias (Arquivo Metropolitano de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva, Cúria de Santos e Mogi das Cruzes), será possível analisar certidões de batismo, atestados de óbitos, testamentos e certidões de casamento, levantamento este que já se encontra em curso.

No caso de Manoel do Sacramento e Antonio dos Santos (pintores atuantes em Mogi das Cruzes) foram encontrados alguns documentos e referências que podem contribuir para o estudo proposto, mas que ainda não foram devidamente analisados. São eles: nas obras que versam sobre pintura – independente da região – pôde-se apurar alguns nomes de pintores ou artistas com a mesma designação: **Manoel do Sacramento**, mas há aí outro risco, pois segundo Ott “É o problema dos nomes iguais ou abreviados com que temos de lidar frequentemente, nem sempre sendo fácil elucidar as dúvidas” (Ott, 1961, p. 97).

Para o levantamento do pintor Manoel do Sacramento, foi possível encontrar as seguintes informações: no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* encontra-se Manuel do Sacramento como pintor ativo na Bahia na primeira metade do século XIX. Há outra referência, essa a Manuel **Pereira** do Sacramento, também pintor. Ativo na Bahia no século XVIII. Ott indica a atividade desse artista entre 1751 e 1752 (1973, p. 148).

Em *Jesuino do Monte Carmelo* – Mário de Andrade faz uma menção ao nome **Manuel do Sacramento**: “Pintor tenente no ano de Independência Manuel do Sacramento – Carmo de São Paulo.” (Andrade, 1945, p. 262).

Na Cúria de Santos foi verificada a existência de dois registros de batismo com o nome Manoel, os quais um dos pais portam o sobrenome Sacramento⁵, certidões essas que precisam ser verificadas com maior precisão e, a partir delas efetuar uma busca em outros documentos.

Quanto a Antonio dos Santos, a indicação mais próxima que se apura com nome semelhante ao do artista é o de: Antônio dos Santos **Viana**, como pintor na Ordem do Carmo de São Paulo.

⁵ As pesquisas elaboradas a partir de Registros de Batismos são ainda mais complexas quando não se possui nenhuma outra informação do nome pesquisado, pois caso houvesse uma certidão de casamento com o nome do pintor, aí sim poderia este levantamento ter maior valia, pois do contrário, será preciso primeiro fazer o levantamento dos pais que consta no registro de batismo, para posteriormente proceder ao registro do filho.

No referido *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*⁶, das aproximações com o nome de Antônio dos Santos há duas indicações, embora muito vagas, uma delas é: Antônio **Pereira** dos Santos (grifo nosso), que recebeu por um portão executado para a Casa da Intendência em Diamantina (MG) de 1751 a 1761, e outro Antônio **Pereira** dos Santos (grifo nosso), entalhador na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Sabará (MG) no ano de 1813.

Outro documento de interesse foi o de Antônio dos Santos nos *Testamentos de 1823 a 1830*, onde em 1824 foi elaborado o Testamento de Antônio dos Santos, falecido em 22 de outubro de 1825.

Na Cúria Diocesana de Santos foram localizadas três referências que podem ser de Antônio dos Santos, porém assim como no caso de Manoel do Sacramento o problema dos registros de batismo é o nome não estar atrelado ao sobrenome.

A partir dos documentos citados, acima, poderei recorrer a tantos outros, que podem refutar ou confirmar tratar-se dos pintores que executaram as obras em Mogi das Cruzes. Documentos esses que ainda não foram devidamente investigados, mas que precisam ser esmiuçados para averiguação de autoria das pinturas.

Esse levantamento documental, em curso para as pinturas de Mogi das Cruzes, precisa ser concretizado também para as cidades de São Paulo e Itu.

Nos Arquivos Públicos das localidades é possível analisar livros de recenseamentos realizados no século XVIII e XIX, período no qual as pinturas foram executadas. Há ainda os livros de profissões, tal como o que está sob a tutela da Fundação Arquivo e Memória de Santos, o qual fora brevemente consultado na pesquisa efetuada anteriormente.

Será necessário um levantamento bibliográfico, que ocorrerá com base em livros específicos, dicionários de artistas e artífices, dicionário de termos de arte, revistas do Instituto do patrimônio histórico que trazem artigos sobre a pintura colonial e a consolidação e formação da arte no território paulista, periódicos tais como a revista Barroco, de extrema importância, teses, monografias, etc. Enfim, obras que possam ser utilizadas para alcançar o objetivo proposto.

A pesquisa iconográfica e a coleta de imagens das pinturas dos forros da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes (SP), fora realizada anteriormente, sendo necessário concretizar uma análise entre essas imagens e as obtidas junto ao IPHAN - SP, para constatar alterações, tanto causadas por intempéries, como pela ação do homem, e ainda

⁶ Judith Martins (1974, p. 197).

restaurações realizadas ao longo do tempo. Após essa análise fazer a escolha das imagens que são de relevância para uso e ilustração do trabalho.

Nas cidades de Itu e São Paulo o levantamento fotográfico deverá ser realizado, assim, como a busca de imagens de períodos anteriores junto ao IPHAN, conforme fora efetivado para a cidade de Mogi das Cruzes.

Demais bibliografias serão utilizadas como fontes secundárias para a compreensão do contexto artístico, no qual as obras foram erguidas e estabelecer a relação e o papel entre os agentes envolvidos – Igreja, Estado e Arte – na construção do patrimônio sacro, objeto deste estudo.

4. Aporte Teórico

Esta pesquisa se fundamenta inicialmente em obras referenciais acerca da autenticidade e autoria destas obras paulistas e o consequente envolvimento com o estilo barroco e rococó. Não há, pois como estudar as igrejas brasileiras construídas entre os séculos XVII ao XIX, sem antes compreender e perceber os meandros que formam o estilo.

Para a compreensão do estilo barroco e rococó no Brasil serão consultados autores como Affonso Ávila; em *“Barroco – teoria e análise”*. Para a análise da arte sacra no Brasil e especificamente em São Paulo, o trabalho de Eduardo Etzel *“O barroco no Brasil: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul”*, é fundamental. Germain Bazin é essencial por ser um dos primeiros pesquisadores internacionais a interessar-se pelo patrimônio barroco no Brasil em *“A arquitetura religiosa no Brasil”* e *“Barroco e Rococó”*.

É preciso compreender também a formação e configuração do território nacional, por meio da relação entre Estado, Igreja e Arte, elementos importantes para o desenvolvimento dos espaços urbanos e das classes oriundas dos processos transplantados para o Brasil Colônia, Sendo assim, historiadores como Caio Prado Jr., a *“História econômica do Brasil”*, Celso Furtado em *“Formação Econômica do Brasil”* e Sérgio Buarque de Holanda em seu texto *“Metais e pedras preciosas”*.

Dentre os autores que serão norteadores para este trabalho, por serem basilares na compreensão da pintura barroca e rococó no território nacional e paulista: Percival Tirapeli, Judith Martins, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Hannah Levy.

Percival Tirapeli e Myriam Salomão, em seu artigo *“Pintura colonial paulista”*, emprestam a esta pesquisa valiosa contribuição, por terem realizado a primeira análise

relevante das pinturas paulistas, sobretudo de Mogi das Cruzes, a qual é comparada as composições do meio-norte de Minas Gerais, essa apreciação será essencial para que uma análise minuciosa possa ser empreendida no presente estudo.

De modo geral serão consultados ainda autores como: Maria Silvia Ianne Barsaline, Frei Adalberto Ortmann, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, Luís Jardim, Lúcio Costa, Carlos Lemos, Benedito Lima de Toledo, Carlos Del Negro, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos**. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

AMARAL, Aracy. Da terra: madeira e barro como suporte para a cor e o ouro. In: **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - SPHAN, 1945. n.14.

BARSALINE, Maria Silvia Ianne. **Mário de Andrade: Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMPOS, Jurandyr Ferraz de. **Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi**. Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor colonial paulista restaurado**. São Paulo: 9.^a SR / IPHAN, 2007. Projeto Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados.

FIORAVANTI, Maria Lúcia Biguetti. **A pintura sacra colonial franciscana de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Artes). ECA/USP, São Paulo, 2006.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRINBERG, Isaac. **História de Mogi das Cruzes**. São Paulo: Saraiva, 1961.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Metais e pedras preciosas. In: HOLANDA, S.B. de (org.). **História geral da civilização brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: MEC, 1942. n.06.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. In: **Revista do IPHAN**. São Paulo: FAU-USP/MEC/IPHAN, 1978. n.7.

MACHADO, Lourival Gomes. Arquitetura e artes plásticas. In: HOLANDA, S.B. de (org.). **História geral da civilização brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1963. t.1, v.2.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, v.1-2, 1974.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **Arte Sacra da Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da Cidade de São Paulo – SP**. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial - ciclo rococó. In: **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

_____. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORTMANN, Frei Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo, 1676-1783**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1951.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: UNESP, 2005.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2003.

TIRAPELI, P. ; OLIVEIRA, Jair ; MARINS, P.C.G. ; FRANCISCO, L. R. . Acervo Cultural de Itu. In: **Jair de Oliveira. (Org.). Memória de Itu**. 1ed. Itu: Gráfica Gavioli, 2011, v. 1, p. 27-37.

VALLADARES, *Clarival do Prado*. **Nordeste histórico e monumental**. Salvador: Odebrecht, 1991.



O CINEMA E A CRIAÇÃO DE MITOS: CANGACEIRO E O *GAUCHO*, UMA RELAÇÃO INTERCULTURAL BRASIL E ARGENTINA

Débora Cristiane Silva e Sanchez

Resumo

O artigo pretenderá expor, por meio de análise da produção cinematográfica (também literária), os mitos da cultura brasileira e argentina, o sertanejo e o *gaucho*, os quais universalizados pela maneira como sobrevivem à miséria presente em suas terras (sertão e pampa) reforçam a relação intercultural, Brasil e Argentina. Apesar de se saber que tais mitos não terem surgidos no cinema, foi nele que tais personagens adquiriram maior força no imaginário popular haja vista que o cinema tem um papel fundamental na reafirmação e também formação da identidade de uma cultura pela maneira que as imagens produzidas por ele são superexpostas de forma sedutora.

Palavras-chave: Sertão, Pampa e Cinema.

Introdução

A pesquisa baseia-se no pressuposto de que o cinema contribuiu (e contribui), amparado na literatura sobre o tema, para a criação do mito do sertanejo e do *gaucho* a partir da análise de filmes sobre o assunto, sempre comparando com a literatura.

Acredita-se que o cinema, muitas vezes a partir e /ou com ajuda da literatura (no caso do sertanejo, a literatura de cordel também deve ser considerada), colaborou para a formação dos mitos do cangaceiro e do *gaucho* e que fazem parte do imaginário e da identidade da cultura brasileira e argentina principalmente em uma sociedade pós-moderna em que a necessidade de diferenciar-se do outro é necessária e há uma relação intercultural entre eles e esta é resultado da universalização das personagens a qual é dada pela forma como é mostrada a maneira como eles sobrevivem e reagem à miséria vivida no sertão, o caso do sertanejo, nos pampas, o *gaucho*.

Tal miséria é retratada pelo cinema, tanto brasileiro quanto argentino reforçando características como o apego à terra, a liberdade, o “ser fora-da-lei”, o bandido ora mostrado como justiceiro, ora como bandido social, expressão usada por Eric Hobsbawm em *Bandidos* para definir os fora da lei que surgem em sociedades agrárias em transição para o capitalismo.

Além do exposto no parágrafo anterior, é possível perceber por meio de uma análise cinematográfica e literária que tanto o *gaucho* quanto o sertanejo, são personagens bastante regionais caracterizados pela indumentária, comida, costumes, moradia, música e dança etc. Assim sendo é possível estabelecer uma relação intercultural entre eles e questionar a importância disso em um momento histórico (globalização) no qual há a necessidade de diferenciar-se do outro.

1. O cangaço, o sertão e o cinema

Para falar de cangaço e sertão, é necessário antes de discorrer sobre cinema, falar de literatura de cordel e Euclides da Cunha, *Os sertões*, haja vista que o artigo tem a intenção de mostrar como o sertanejo é “personificado” no imaginário popular por meio da literatura, num primeiro momento, acreditando-se que o cinema aproveitou-se do material construído pela literatura para engrandecer o mito do sertanejo. Para isso será citado um excerto de “Os sertões”:

Então, a travessia das veredas é mais exaustiva da estepe nua.

Nesta, ao menos o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e planuras francas.

Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com folhas urticantes, com o espinho [...] Esta impõe-se, tenaz e inflexível. (CUNHA, 1979, p37)

Na citação anterior foi possível perceber como é a terra em que o sertanejo sobrevive, e há uma ligação tão forte entre ela e o sertanejo que Euclides escreve mais adiante no livro que o “sertanejo é antes de tudo um forte”, a sua ligação com a terra o faz um “fatigado”, porém com uma aparência de cansaço que ilude. No livro há um primeiro momento e extenso sobre a terra, é quase exaustivo dedicação de Euclides à terra, aquela que será a responsável pela força do seu habitante, o sertanejo.

O mesmo acontece com o filme “Deus e diabo na terra do sol” de Glauber Rocha que nos primeiros quatro minutos do filme a imagem da caatinga é explorada, depois de tempo de filmagem da caatinga aparece o sertanejo e o animal morto denunciando a aspereza do meio o qual ele aprendeu a sobreviver, não foi lhe dado opção.

A figura abaixo retirada do filme “O cangaceiro” diz respeito à religiosidade no sertão, também bastante enfatizada por Euclides, até mesmo porque em Os sertões, a questão de Antônio Conselheiro é valiosa, pois o fanatismo religioso presente como um escape em meio a tanta miséria, visto que se essa mesma terra que o faz um forte, o faz também um fraco. Essa questão do fanatismo religioso como fraqueza é tratada em “Deus e diabo na terra do sol”, que também segue uma figura (direita).



Figura 1 – Filme “O cangaceiro” 7'49" [24]



Figura 2 – Filme “Deus e diabo na terra do sol” 4'16" [20]

Um personagem emblemático no sertão é o cangaceiro e sua indumentária, muito explorados pelo cinema. O cangaceiro que era um justiceiro dentro da população sertaneja e é caracterizado no cinema e na literatura de cordel, principalmente, pela maneira que se veste. É citada aqui a literatura de cordel, pois o tema cangaço foi fonte de inspiração para muitos cordéis e uma característica sua é a xilogravura e quando o tema é o cangaço, a indumentária é sempre posta em evidência.



Figura 3 – Literatura de Cordel [18]



Figura 4 – Filme “O cangaceiro” 0'23" [24]

Percebe-se que o cangaceiro precisa levar armas, já que é um justiceiro, por isso a sua indumentária é toda preparada para tal necessidade, ela comporta balas, armas, punhais todas na altura do tronco para que seja fácil para o cangaceiro manusear. Ao mesmo tempo é percebida uma preocupação com a estética, a escolha do chapéu, os detalhes da roupa, a postura ereta (como está na figura do filme o “O cangaceiro”), é evidente que o cangaceiro é um sertanejo que tem orgulho de pertencer ao sertão. Portanto apreende-se que o cangaceiro amedronta, pelas armas por ser um fora da lei, um vingador, e fascina pela beleza de sua indumentária, a sua vaidade, a esperança de justiça. Essa dualidade do cangaceiro é uma dualidade do sertão, que amedronta e fascina.

Na breve apreciação exposta anteriormente que tanto pela indumentária, comportamento, o sertanejo tem uma relação bastante intensa com a terra que o torna um bravo. Ele é tão ambíguo quanto o sertão, pelo menos é o que a literatura, seja ela de Euclides da Cunha, quanto de Guimarães Rosa ou a de cordel e o cinema, constrói em nosso imaginário.

2 . O gauchesco, o pampa e o cinema

Para discorrer sobre o tema *gaucho* argentino é necessário citar o livro de José Hernandez, “Martín Fierro”. A obra, de grande popularidade na Argentina, publicado pela primeira vez em 1872, foi escrito em poemas, com o cuidado de não estar na forma culta do espanhol e sim com a fala do *gaucho*, habitante do interior argentino, habitante do pampa.

Em Martín Fierro, o livro, podemos citar o seguinte fragmento:

[...] las estrellas son la guía

que el gaucho tiene en la pampa

Aquí no valen doctores,

Sólo la experiencia;

Aquí verían su inocencia

Ésos que todo lo saben;

Porque esto tiene otra llave

Y el gaucho tiene su cencia.[...] (Hernández, 1987, p.34)

Como está acima aclarado, o pampa é um dos elementos que o difere do homem da cidade e ali naquela terra só quem tem a experiência de viver no local é que dono do pampa, não é para doutor, que no fundo o homem da cidade é inocente, apesar de todo conhecimento e o *gaucho* não. Existem filmes argentinos sobre o tema que irão explorar essa relação do *gaucho* com o seu pampa, o seu deserto. A imagem do pampa é sempre uma das primeiras cenas, sendo em “Martín Fierro” (filme), “Juan Moreira” e “Aballay”, além de outros filmes que em todo momento ela quase sempre volta ser colocada em evidência.

A liberdade e a solidão é outra característica do *gaucho*, conforme fragmento abaixo, extraído do livro “Martín Fierro”:

Mi gloria es vivir tan libre

Como el pájaro del cielo;

No hago nido en este suelo,

Ande hay tanto que sufrir [...](HERNANDEZ, 1987, p.10)

Nos dois filmes, “Martín Fierro” e “Juan Moreira”, o *gaucho* abandona sua família para ser um justiceiro, a crítica social presente está em mostrar o *gaucho*, o homem da região agrária, como o verdadeiro argentino e o “homem do litoral”, o letrado, o governo, é colocado sempre como algo exterior, contrário à cultura argentina, muito mais ligados à valores europeus.

A concepção do *gaucho* como herói, aquele que sacrificou a sua vida por ideais é reforçada, no livro Martin Fierro e nos filmes já mencionados.

Uma cena do filme “Juan Moreira” que ocorre bem no final, que seria o momento que antecede a sua morte, remeterá a imagem de Cristo, para uma sociedade criada dentro da cultura cristã. Portanto, o que fica claro é que o salvador dos argentinos, a esperança, aquele que morreu por eles e morreu livre, pode ser considerada nas últimas cenas.



Figura 5 – Filme “Juan Moreira” 97'45" [21]

A próxima gravura, retirada da obra cinematográfica “Martín Fierro”, delinea a indumentária do *gaucho*, o costume da bebida, o mate, o uso do pilão e elementos que compõem a sua moradia. Tais elementos que o caracterizam é o que lhe conferem identidade em relação ao homem da cidade, e evidenciar tais objetos e costumes é que contribui na crítica ao modo de vida urbano, de Buenos Aires, daquele momento. A sua indumentária é o mais um costume que o diferencia do argentino que vive na cidade, pois enquanto um acompanha o que está sendo usado na Europa, o *gaucho* que é um homem do pampa, um vaqueiro, precisa de roupas confortáveis e funcionais. Além disso é percebido na imagem que os elementos da casa são rústicos remetendo ao campo, seu local.



Figura 6 – Filme “Martín Fierro” 49'11" [23]

3 . *Gaúcho* e Cangaceiro, Pampa e Sertão, uma relação intercultural

Sobre esses homens da terra (pampa e sertão), que na miséria encontram razões para luta e sobrevivência, encontramos algumas similaridades já mencionadas aqui e são vistas com criticidade por Euclides da Cunha em Os sertões. No capítulo III do livro em que ele dedica ao sertanejo, é feita a comparação entre o jagunço e o *gaúcho*. Ele coloca que as suas relações com a terra são diferentes, o pampa trata bem o *gaúcho*, diferente da caatinga que maltrata o sertanejo. Euclides também cita a indumentária, a sua relação com o cavalo que também é distinta da do sertanejo.

É claro que há diferenças entre os personagens, eles são frutos de elementos culturais díspares, não há como terem costumes idênticos, porém o que nos interessa é que o modo como eles lidam com a miséria e ainda mais como o cinema e a literatura, de cada país, Brasil e Argentina, fizeram uso desses elementos para exaltar um mito, engrandecê-lo, tornando-os universais e por isso passível de uma relação intercultural.

É perceptível uma diferença na abordagem do cinema *gaúcho* e do cinema do sertão, há uma dureza maior no cinema que evidenciará o mito brasileiro, com ênfase na seca, a caatinga que o molda com aspereza, homem animal que sobrevive a todas as dificuldades impostas pela terra, sua aliada e sua inimiga. E é essa maneira do cinema, baseado na literatura, construir o mito do sertanejo (herói/vilão) é que cria a identificação do brasileiro com o sertanejo da mesma forma que acontece com o cinema gauchesco. Este é bem mais dramático,

romanceado, heroico, corresponde mais às expectativas culturais do argentino, do que seria um herói a representa-lo.

Considerações finais

O sertanejo e o *gaucho* são dois mitos surgidos no fim do século XIX, e consagrados na literatura no começo no século XX e fim do século XIX respectivamente, Brasil e na Argentina. Membros das sociedades rurais de seus países e o fato de se diferenciarem do homem urbano o qual tinha seus valores e costumes voltados para a Europa, esses dois homens da terra que por motivos diversos e por meio da luta contra o Estado se convertem em uma espécie de heróis para o sua gente.

O cinema faz uso destas características tão próprias do sertanejo e do *gaucho*, as exalta e os coloca, ao longo dos anos, como verdadeiros representantes da cultura brasileira e argentina. Como já discutido anteriormente, como tais características destes heróis, justiceiros, fora da lei, são representadas correspondem à expectativa de cada cultura do que seria um herói: o brasileiro com mais dureza, o argentino, com mais drama.

Porém, tais símbolos surgidos na sociedade moderna, foram ganhando expressividade ao longo dos anos e hoje na sociedade pós-moderna, há mudanças na maneira como a realidade é percebida na sociedade da informação, ela, a realidade, passa a ser uma simulação do real, a superexposição de imagens torna tal simulação mais sedutora, no caso a imagem do sertanejo e o *gaucho*.

Por isso, num momento de globalização e uma tendência de homogeneização intercultural, se faz necessária discussão das consequências da criação de um mito pelo cinema (que é diferente do mito criado pelo livro, no que diz respeito à força que ele passa a ter por meio do cinema) e esse visto como uma âncora para a identidade buscada com tanto ardor na pós-modernidade, haja vista que o cinema tem um papel fundamental na reafirmação e também formação da identidade de uma cultura.

Referências Bibliográficas

- [1] BORGES, J. L., & Bioy, C. A. (1955). Poesía gauchesca: [1. ed.] Edición, prólogo, notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. México: Fondo de Cultura Económica.

- [2] CÂNDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- [3] CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- [4] CHIAVENATO, Júlio J. Cangaço – a força do coronel. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPq, 1990.
- [5] CHAVES, Fermín. Historia e Antología de la poesía gauchesca. Buenos Aires, Margus, 2004
- [6] CUNHA, Euclides da. Os sertões. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- [7] GRIMSON, A. (Org.). 2007. Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina. Buenos Aires : Edhasa.
- [8] HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. Trad. João Otávio Nogueira Leiria, Porto Alegre: Martins, 1987.
- [9] HOBBSBAWM, E. J. Bandidos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.
- [10] LUYTEN, Joseph Maria. O que é literatura de cordel. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- [11] _____. Literatura de cordel. São Paulo: Hedra, 2007.
- [12] OLIVEIRA, Adriano Messias de. O cangaço no cinema brasileiro dos anos 90: um certo olhar sobre nossa identidade cultural. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/ Curso de Comunicação Social, 2001 (Dissertação de Mestrado).
- [13] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. História do Cangaço. São Paulo, Global, 1997.
- [14] RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo, Senac, 2000, 582 pp.
- [15] ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- [16] ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.
- [17] VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

- [18] <http://tudosobreocangaco.blogspot.com.br/2008/10/influncia-do-cangao-na-literatura.html> acessado em 08 de novembro de 2013 às 15h32

Filmografia

- [19] ABALLAY. Direção Fernando Spiner, Produção Fernando Spiner, Buenos Aires: Armonika Entertainment, 2011.
- [20] DEUS e diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963.
- [21] JUAN Moreira. Direção Leonardo Favio. Produção Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich, Buenos Aires: Centauro, 1973.
- [22] LAMPIÃO, o rei do cangaço Direção de Carlos Coimbra. Produção Oswaldo Massaini. São Paulo: Cine distri, 1964.
- [23] MARTÍN Fierro. Direção Leopoldo Torre Nilsson. Produção Alfredo Alcón, Buenos Aires: Contracuerdo, 1968.
- [24] O CANGACEIRO. Direção Lima Barreto. Produção Cid Leite da Silva. São Paulo: Vera Cruz, 1953.



MEMÓRIAS COLETIVAS

Deni Dias¹
aGNuS VaLeNte²

RESUMO

A série **Memórias Coletivas** consiste em uma série de obras elaboradas e executadas coletivamente, no qual cada integrante contribuiu de acordo com suas habilidades e repertório para a criação e produção de obras artísticas. Vivenciadas através do método P.E.R.A (percepção, expressão, reflexão e ação - YOSHIURA, 1982), evidenciando um processo de Híbridação Interformativa (VALENTE, 2008).

Palavras Chaves: Híbridismo; Corpo como suporte; Arte e Tecnologia;

ABSTRACT

The Collective Memories series consists of a series of works prepared and executed collectively, in which each member contributed according to their skills and repertoire for the creation and production of artistic works. Experienced through the PEAR method (perception, expression, reflection and action - Yoshiura, 1982), suggesting a process of hybridization interformative (Valente, 2008).

Key Words: Hybridity; Corps as support; Art and Technology;

¹ Mestre pelo Instituto de Artes – UNESP/SP

² Professor Assistente Doutor em Artes Visuais no IA/UNESP

Influências

Mais do que artistas ou conceitos, o trabalho que será descrito neste artigo teve como influência um processo vivenciado pelo próprio artista-pesquisador nas aulas de *Mediação estética como caminho para o ser e o fazer criativo*, ministrado pela Prof^a. Dr^a Eunice Vaz Yoshiura no Programa de Pós Graduação (mestrado) do Instituto de Artes da UNESP/SP em 2006. O curso propunha vivências tendo como base o método P.E.R.A, metodologia na qual as atividades propostas como “situações-problema” são aglutinadas sequencialmente de forma a mobilizar respectivamente, de forma prioritária, a *Percepção, a Expressão, a Reflexão e a Ação* (YOSHIURA, 1982).

Desde então, esse trabalho vem passando por um processo de pesquisa de novas possibilidades e pode-se dizer que a série Memórias Coletivas já foi realizada dentro de um contexto mais amadurecido de elaboração e criação. Uma das questões agregadas a esta série foi a apropriação de imagens como meio de ampliar a noção de produção colaborativa e de identidade coletiva e individual.

O trabalho em colaboração foi destacado nesta proposta por influência de conceitos do movimento surrealista, cujas ideias se aproximam do que se esperava deste processo, como o fato de não se pensar tanto no resultado e sim nas possibilidades de criação a fim de se buscar, no caso do surrealismo, imagens do inconsciente, e mais especificamente o imaginário e memórias. Segundo Bradley (1999) a colaboração e o coletivismo tiveram uma importância crucial para o surgimento do movimento surreal:

Os surrealistas inventaram o *cadavre exquis* (*cadáver delicado*), um jogo verbal e visual cujos resultados eram regularmente publicados na revista *La Révolution Surréaliste*. O grupo costumava recorrer a jogos a fim de captar o inconsciente e desenhar diretamente a partir da imaginação liberada. Esse, em particular, era semelhante ao “jogo das consequências”, originando uma frase ou o desenho de uma figura que iam se completando num papel que passava de mão em mão pelo grupo. Cada jogador contribuía com um elemento (uma palavra ou uma cabeça, por exemplo), virava o papel e o entregava a outro participante. O nome do jogo foi retirado de uma das frases que se transformaram desse modo: “O cadáver delicado beberá do vinho novo (BRADLEY, 1999, p. 24).

Outro aspecto que aproxima as obras da série Memórias Coletivas e o surrealismo é a questão da identidade, visto que tanto no primeiro modelo como no segundo, o artista assume as imagens como uma expressão pessoal. No surrealismo:

... os sonhos e o desenvolvimento psicosssexual do individuo embasavam a busca surrealista por uma arte ligada ao inconsciente. Freud apontara no sonho um meio para o estudo das inclinações e dos desejos que estruturam a vida interior de cada um (BRADLEY, 1999, p.31).

No Surrealismo, as obras realizadas buscavam o que se via nos sonhos ou por meio de técnicas que privilegiavam o automatismo pictórico revelavam o interesse do artista surrealista em expressar a espontaneidade, impulso e busca de imagens do inconsciente. Na série Memórias Coletivas, o individuo é levado a expressar sua ideia de mundo através de imagens apropriadas da *internet* ou digitalizando trabalhos plásticos que tenham realizado em algum momento da vida, desta vez de modo consciente, mas que consiga caracterizar um aspecto que o defina, ou que defina seu grupo, deixando que seu corpo se torne suporte de seu intelecto ou de sua psiquê – ou seja, nesta série, tal como no surrealismo, as composições são autorreferentes.



Tika Tiritilli
Vera – Teatro Municipal
Fotografia digital
80cm x 50cm
2007/2008

Um trabalho contemporâneo que também se aproxima do que foi realizado durante o processo de criação da série Memórias Coletivas foi o Lambe-lambe contemporâneo: retrato delas com suas fotos, feito em conjunto por Tika Tiritilli e Mônica Sucupira. O trabalho consistia em fazer com que através de jogos teatrais mulheres idosas buscassem memórias, lembranças significativas, que ao final foram “tatuadas” (projetadas) em seus corpos e fotografadas a fim de que, segundo as autoras, o passado fluísse no presente,

redimensionando esse futuro tão perto: “Memórias transformadas, pousando no corpo de cada uma, memórias puras e vivas e não mais petrificadas” (TIRITILLI e SUCUPIRA, 2007).

Referências

A arte toma muitos rumos, diversifica sua linguagem e retrata o tempo mantendo sua essência de ser arte, de ser mistério numa complexidade inesgotável, rica de interpretações e percepções diversas. Tais características levariam a crer que a arte seja um campo distante da ciência, ou algo absolutamente restrito a um grupo sensível, cujos dons o aproximariam dessa capacidade de expressar, ler e vivenciar fenômenos estéticos. Acreditando que todos possam ter uma vivência artística, não apenas os dotados de “dom”, essa pesquisa possibilitou momentos de reflexão e produção artística a pessoas iniciantes em arte, demonstrando que a arte está além da técnica, principalmente no que diz respeito à arte contemporânea.

O objetivo desta pesquisa não é formar artistas e nem banalizar o conceito de obra de arte, mas promover a experimentação e a reflexão como pontos de partida para a compreensão da arte. Por este motivo, o trabalho coletivo foi valorizado na produção da série Memórias Coletivas, pois todos podem contribuir de acordo com o seu repertório nas reflexões e expressões que, somadas às teorias já existentes na arte, podem propiciar uma compreensão além do senso comum. A arte produz um movimento que lida com a percepção, sensações e sentimentos, que se instaura no domínio do sensível sobre o inteligível.

Os estudos e a produção das obras da série Memórias coletivas foram realizados tendo como princípio gerador: o fotógrafo, o projetista e o modelo, tais conceitos se fundamentam em Barthes (1980), onde o *Operator* é o fotógrafo, o *Spectator* é o projetista ou aquele que seleciona o que quer ver e o *Spectrum*, pessoa a ser fotografada - o modelo. Tendo como princípio essa estrutura de produção os grupos aos quais foram propostas as vivências revezavam-se ora como fotógrafo, outrora como modelo ou como próprio projetista de imagens. Essa mudança de papéis possibilitou que os participantes pudessem vivenciar três momentos distintos na elaboração e produção das obras, resultando assim em fotografias que priorizavam ou o enquadramento ou o conceito ou o próprio gosto estético do modelo que direcionava onde e como gostaria de ser fotografado.

Tendo como prioridade a mediação do corpo para a experimentação estética do público, tais vivências ficaram marcadas em suas memórias e cujos resultados obtidos foram transpostos e apropriados para a criação do artista-pesquisador em outras mídias. Colocando

em evidência a produção colaborativa, o processo coletivo de criação e o próprio conceito de autoria das obras produzidas. Estes conceitos apresentados ficam mais claros na produção contemporânea, pois para os artistas contemporâneos, a utilização da tecnologia torna-se uma ferramenta a mais para sua expressão e que, dentre as múltiplas possibilidades de produção digital, podemos destacar, em concordância com Plaza e Tavares, que as imagens adquiridas pelo computador através de dispositivos de síntese bidimensional (*scanner*, câmara de vídeo). Tais processos eletrônicos de transformação apresentam as seguintes possibilidades criativas: representação da representação; montagem, colagem e bricolagem; interação e fluidez:

... esses procedimentos utilizados pelos artistas da modernidade são dilatados, ampliados e qualificados com as novas tecnologias que permitem dar os mais variados tratamentos à imagem, como se esta fosse uma cenografia. Resultam, assim, imagens fictícias e/ou híbridas (PLAZA e TAVARES, 1998, p.196).

Como essa pesquisa trata de uma criação coletiva, é importante ressaltar que seus resultados são imprevisíveis. Essa imprevisibilidade é reforçada pelo caráter de *processo*, pois os resultados serão construídos à medida que as vivências forem ocorrendo; e também por existir a possibilidade dos participantes criarem expressões plásticas utilizando o corpo como suporte, já que ele será o veículo da experiência estética – fato esse que trará a sua formatividade (PAREYSON, 1993) para o processo de criação.

Nesse sentido, a pesquisa revela uma “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008), cujo conceito esclarece a qualidade híbrida de obras produzidas em processos colaborativos e cooperativos. Adentramos, por essa via, no universo das imagens híbridas, na medida em que as imagens produzidas pelos participantes das vivências constituem um grande repertório de imagens que o artista-propositor utiliza para compor um corpo híbrido e em metamorfose, no qual comparecem e se articulam essas diversas formatividades.

Vale referenciar, neste contexto, uma das proposições participativas e interativas do artista Nardo Germano sobre a questão identitária, tal como aparece nas participações do público em sua obra *Doe Seu Rosto* que integra a série intitulada *Autorretrato Coletivo*: nessa obra o público é convidado a registrar a parte do rosto com a qual mais se identifica, proposta que o autor-propositor considera como um jogo de “identidades metonímicas” – a obra em questão mobiliza também a problemática das autorias em obras participativas e interativas, fenômeno que o artista compreende como “Poéticas em Coletividade” ou “Poéticas em Coletivo” (GERMANO, 2009, p.320).



Nardo Germano
Doe Seu Rosto, 2001 - da série *Auto-retrato Coletivo (1987-)*
 Obra redimensionável no site
www.doeseurosto.nardogermano.com/

Leitura das obras

A cultura é uma “inteligência coletiva” que, ao mesmo tempo, conserva uma memória comum e também vai se atualizando (SALLES, 2006). Partindo dessa ideia, faz-se presente explicitar como se deu a produção das obras para que possamos estabelecer um caminho de leitura das obras de forma a relacionar o processo de vivências e o resultado final das obras apresentadas.

Foi proposta para fins desta pesquisa uma série de estímulos na tentativa de buscar essa memória comum através de propostas de vivências, sem que se perdesse a espontaneidade individual dos sujeitos envolvidos. As vivências foram destinadas a um grupo de pessoas que tiveram pouco ou nenhum contato com a arte, sendo organizadas de forma a mobilizar respectivamente a percepção, expressão, reflexão e ação (YOSHIURA, 1982) em um primeiro momento. O resultado das vivências foi configurado na produção de obras no campo das artes visuais. Ressalta-se, no entanto, que embora os trabalhos realizados estejam dentro da linguagem das artes visuais, os estímulos propostos nas vivências exploraram todos os sentidos, entendendo que o percurso do processo de criação é intersensorial e “*organicamente intersemiótico*”. (SALLES, 2006, p. 82)

A proposta de vivências visa à busca de uma experiência estética que, segundo Schusterman, seria “*um conjunto de práticas de uma complexidade variável não dependente*

de objetos, compreendendo produtores e receptores, uma prática sócio cultural historicamente determinada” (1998, p.38) configurando um novo entendimento do conceito de arte. Arte como experiência que a aproxima das pessoas, envolvendo-as em experiências estéticas não somente com obras de arte prontas, mas com a natureza, com o corpo humano e com o cotidiano, propondo uma arte que seja parte da vida e não apenas uma imitação dela, contrapondo-se ao conceito de *mimese* de Platão. (SHUSTERMAN, 1998, p.44 e 45).

Além disso, nas últimas décadas, os artistas vêm trabalhando com mais liberdade, privilegiando em suas produções a experimentação coletiva e interativa. Essas experimentações libertam a arte e os artistas das formas tradicionais, dando a possibilidade de ampliar o processo de criação bem como seus procedimentos artísticos.

Para Schusterman, redefinir o conceito de arte como *experiência* é um processo que forma e transfigura a arte esteticamente. É preciso explicitar a intenção de ampliar as possibilidades de fruição através da experiência prática, pois:

Definir a arte como experiência estética nos dirige a este objetivo através de duas formas. Em primeiro lugar, nos incita a buscar e cultivar a experiência estética em nossas relações com arte, lembrando-nos que experiência (mais do que o colecionar ou o criticar) é, em última instância, a essência da arte (SHUSTERMAN, 1998, p.51).

No entanto, é preciso entender que, conforme diz Salles, é impossível discutir percepção separada da memória; pois “*não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões e; não há lembrança sem imaginação*” (SALLES, 2006, p.70). Desse modo, nos diálogos realizados durante as vivências desta proposta foram observados aspectos de uma memória coletiva, sem desvalorizar a expressão individual de cada integrante do grupo.

Embora os trabalhos realizados sejam resultados de uma produção coletiva composta pelo olhar do fotógrafo, do projetista e pelo próprio retratado e a imagem escolhida por ele, há muitas características que remetem a autorretratos feitos por artistas de outras épocas que se colocam como alegorias de si mesmos.

Albrechet Dürer, no renascimento, retratou-se como sendo o Cristo, e ainda nos dias de hoje esse procedimento se repete conservando certo fascínio tanto para quem produz como para quem vê. É o caso das obras produzidas pela artista Cindy Sherman nas quais ela personifica as próprias criações.

Também no surrealismo as questões auto-referencias eram muito comuns. O artista Salvador Dalí e Frida Kahlo são exemplos surrealistas que se aproximam muito dos conceitos

utilizados nas obras da série Memórias Coletivas por se colocarem nos quadros associando o autorretrato a cenas da memória ou do imaginário.

Destacam-se, dentre as características das obras produzidas nas vivências da série Memórias Coletivas, aspectos que reforçam conceitos subjetivos como o contraste entre a imagem projetada e a imagem real, provocando reflexões sobre o tempo, a natureza, a condição humana, etc. Pode-se citar como exemplo uma das fotografias em que a avó deixa-se colocar como suporte de uma imagem de sua neta colocando em pauta a relação de tempo e de família, provocando uma reflexão de ordem geral que é efemeridade (presente e inconsciente na memória coletiva) à medida que um contraste de luz possibilitou uma imagem muito próxima de Vanitas.

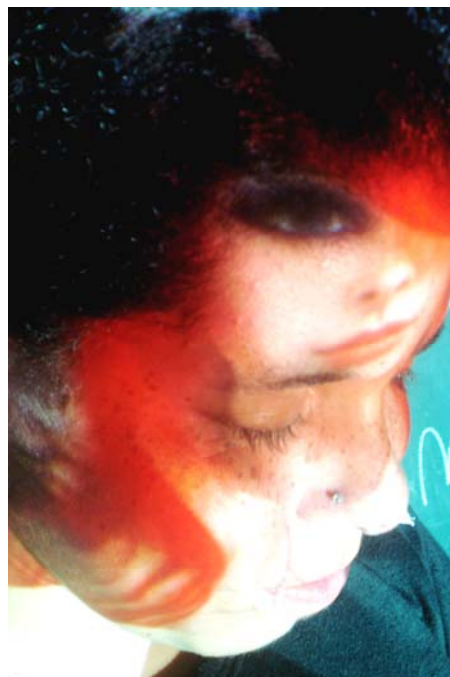


Deni Dias
Memórias Coletivas – Dayse Rocha
Fotografia digital
100cm x 70cm
2010/2011

Já na obra Ana Letícia da mesma série aparece a imagem projetada de uma moça confrontando o real e o “fake”³.

³ Gíria de falso ou que é apenas de aparência superficialmente agradável.

Deni Dias
 Memórias Coletivas – Ana Leticia
 Fotografia digital
 100cm x 70cm
 2010/2011



Outra característica que aparece em outras obras da série Memórias Coletivas é o paralelismo entre o aspecto humano e elementos da natureza (vegetal ou animal), levando a uma reflexão sobre a harmonia ou o ciclo da vida, como se a projeção se tornasse uma máscara ou uma veste da pessoa produzindo uma integração entre ambos.

Deni Dias
 Memórias Coletivas – Peter
 Fotografia digital
 100cm x 70cm
 2010/2011



A arte tem sido um exercício mais do olhar, de pesquisa perceptiva, valendo-se ou não de ferramentas tecnológicas, tratando do homem para o homem, embora às vezes ainda de

forma incompreendida. Para Pareyson, a revelação do sentido da arte está no inesperado, no “particular” que “fale de modo novo”, isto é, “*ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem o contemplar se prolonga no fazer*” (PARAEYSON, 1997, p.25).

Por fim, todas as imagens produzidas tem uma característica em comum que é a relação com a identidade, pois toda imagem apropriada ou produzida pelos modelos trazem reflexos de sua psique ou memória. Para Hall, essa influência do meio, hoje, não se dá apenas de uma maneira, mais de várias:

...esse processo de transformação onde o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade fixa e estável, está se tornando fragmentada, composto muitas vezes não de uma, mas de várias identidades e algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, 2006, p. 12).

Esse processo produz o sujeito que consideramos hoje como o sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, “*A identidade torna-se ‘celebração móvel:’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam*”. (HALL, 2006)

Para Salles:

Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. Já salientamos anteriormente a relação do artista com a tradição; adicionamos, agora, sua convivência no espaço comum da memória com os textos móveis da cultura e sua própria ação nesse processo de atualização desses textos (SALLES, 2006, p.66 e 67).

Para produzir cada uma das obras da série Memórias Coletivas foi necessária a visão de várias pessoas: a que selecionou a imagem, o modelo, o fotógrafo e a pessoa que projetou a imagem, todas essas múltiplas visões e conceitos acerca de uma produção coletiva e única – que só foi possível através do processo integrado de todos os participantes com a vivência proposta pelo artista nesse papel pontuado por Salles, de atualização desses textos da cultura e da memória coletiva.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- GERMANO, Nardo. *Auto-retrato coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [des] Construção de uma Identidade Coletiva*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2007.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo : DP&A Editora, 2006.
- PLAZA, Júlio e Mônica Tavares. *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VALENTE, Agnus. *Útero portanto Cosmos: Híbridos 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.
- YOSHIURA, Eunice Ferreira Vaz. *Constituição do Sujeito receptivo na comunicação – a experiência estética como caminho*. ANNABLUME, São Paulo, 2009.



A DESCOBERTA DA PINTURA INVISÍVEL DE JESUÍNO DO MONTE CARMELO NA IGREJA DO CARMO DE SÃO PAULO: MARCO NA HISTÓRIA DA ARTE PAULISTA

Eduardo Tsutomu Murayama¹

Resumo

Esta comunicação apresenta o processo de descoberta e restauro da “pintura invisível” do padre Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, em contraposição às obras do artista que até então eram conhecidas, realizadas na cidade de Itu. No início da década de 1940, enquanto preparava a biografia do padre Jesuíno para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o crítico de arte Mário de Andrade levantou a suspeita de que a pintura visível naquele momento, na parte central do teto da nave paulistana, poderia não ser de autoria do religioso. Surgiu, assim, a teoria da “pintura invisível” do padre Jesuíno: a desconfiança de que a pintura original do sacerdote ainda poderia existir intacta por baixo de outras camadas de pintura acrescentadas posteriormente. Desse modo, a partir do tombamento pelo IPHAN e depois de décadas oculta da vista do público, a composição “invisível” de Jesuíno ressurgiu com a recente restauração coordenada pelo historiador Carlos Cerqueira e revelou uma pintura de qualidade técnica e requinte estético sem par na produção artística da capital naquele período. Análises e comparações com outras obras do mesmo artista, como a pintura do teto da capela-mor da Igreja do Carmo ituana e inclusive com o recente desvendamento das pinturas da capela-mor da Igreja Matriz de Itu, justificam porque a composição paulistana converteu-se no melhor trabalho do padre Jesuíno do Monte Carmelo e um marco para a história da arte paulista.

Palavras-Chave: Padre Jesuíno do Monte Carmelo. Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Mário de Andrade.

¹ Doutorando do Instituto de Artes da UNESP, orientando do prof. Dr. Percival Tirapeli. Membro do Grupo de Pesquisa Barroco Memória Viva: da arte colonial à arte contemporânea. E-mail: eduardomurayama@yahoo.com

1. A Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo e o Padre Jesuíno do Monte Carmelo

Em dezembro de 1927 é publicado o decreto que desapropria o prédio e os terrenos pertencentes ao antigo Convento do Carmo da cidade de São Paulo, para a construção do Palácio do Congresso.² A desapropriação desse espaço, ocupado por mais de três séculos pelos frades da Ordem do Carmo, fazia parte do plano de remodelação do centro histórico da capital – que visava transformar a antiga vila de taipa na nova e moderna metrópole de concreto do século XX. Nos anos que se seguem, os frades carmelitas abandonam o secular edifício e se instalam em novo templo – no bairro da Bela Vista – construído com a indenização paga pelo governo.³

Instalados na Vila de São Paulo de Piratininga desde 1592, vindo de Santos, os primeiros religiosos da Ordem do Carmo ocuparam um terreno localizado numa das extremidades da colina sobre a qual a cidade inicialmente tomou forma, numa esplanada próxima da ladeira que desembocava na várzea do rio Tamanduateí e uma das vias de acesso ao vilarejo. Ali construíram e reconstruíram seu convento e a sua igreja em várias etapas entre o final do século XVI e o início do século XX – por fim, a desapropriação do terreno também serviu para a abertura e ampliação da Avenida Rangel Pestana.⁴

Quando a Igreja da Ordem Primeira do Carmo, contígua ao convento, foi demolida, no final da década de 1920, uma pintura do forro da nave, do século XVIII, foi destruída. Não restou nada da composição desse teto. Não existem registros iconográficos ou descrições detalhadas do teor da obra sacrificada. Simplesmente não houve, naquele momento, preocupação por parte dos departamentos públicos competentes em preservar o tabuado com a pintura setecentista. Tratava-se da primeira obra executada na cidade de São Paulo pelo artista santista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), mais conhecido pelo nome que adotou quando assumiu a vida religiosa, padre Jesuíno do Monte Carmelo.

O atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) seria criado apenas ao final da década de 1930, ou seja, lamentavelmente, por uma questão de poucos anos entre a demolição da igreja e os primeiros tombamentos pelo órgão federal, a obra pictórica do padre

² Decreto-Lei nº 4319, de 16 de dezembro de 1927.

³ A indenização paga pelo Governo do Estado foi de 4.260:000\$000 réis, de acordo com o Decreto-Lei nº 4405, de 13 de abril de 1928 e Decreto-Lei nº 4566, de 01 de março de 1929. Com esse valor os frades carmelitas compraram uma chácara na região da Bela Vista e lá construíram um novo convento e igreja, projeto de Georg Przyrembel, inaugurado em 1934. Hoje é a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, situada à Rua Martiniano de Carvalho, 114 – Bela Vista, São Paulo, SP.

⁴ Uma grande reforma executada no convento e igreja dos frades é citada em carta de Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, governador geral da Capitania de São Paulo, para o Marquês de Pombal, então Conde de Oeiras, datada de 10 de dezembro de 1766: “(...) os mais suntuosos e melhores são a Sé, este colégio que foi dos Jesuítas, especialmente o seminário em que estou aquartelado, a Igreja do Carmo, e seu convento que se está reedificando [grifo meu], a de São Bento, que não está acabado, e o de São Francisco que é antigo, e o pretendem reformar; há mais um recolhimento de mulheres coisa limitada (...)” (TOLEDO, 2004, p. 11).

Jesuíno não sobreviveu. Essa seria uma obra relevante no contexto da história da pintura colonial paulista, pois, por ser o primeiro trabalho do artista na capital, talvez Jesuíno tivesse produzido uma obra mais esmerada e cuidada, para impressionar seus contratantes.

1.1 Padre Jesuíno do Monte Carmelo

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão nasceu em Santos, em 1764, e foi dourador, construtor de órgão, pintor de imagens de santos e tetos de igreja, músico e arquiteto, atuante nas cidades de Santos, São Paulo e Itu entre o final do século XVIII e início do século XIX.

Não se sabe com quem aprendeu o ofício de pintor – por isso é considerado um artista autodidata – mas enquanto esteve na cidade de Itu trabalhou com o pintor José Patrício da Silva Manso (1740-1801), renomado artista paulista dos setecentos. Juntos, pintaram painéis decorativos para a capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, na década de 1780. Realizou as pinturas da Igreja do Carmo de Itu, o que lhe rendeu o convite para pintar o teto das igrejas carmelitas de São Paulo.

Na capital, sua extrema devoção o levou a dedicar-se à vida religiosa. Em 1798 ordenou-se sacerdote. Retornou para Itu e lá permaneceu até o fim da vida, onde se dedicou a construir e decorar a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio. Faleceu em 1819. Segundo o pesquisador Mário de Andrade, biógrafo do artista, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão é o "*maior representante do barroco paulista*" (ANDRADE, 1963, p. 202). O modernista chegou a eleger o trabalho de pintura no teto da nave da igreja dos terceiros carmelitas de São Paulo a "*obra mais plástica*" de Jesuíno (ANDRADE, 1963, p. 170).

2. A pintura invisível do padre Jesuíno do Monte Carmelo

A igreja da Ordem Terceira do Carmo – ou oficialmente *Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de São Paulo* – ocupava a Esplanada do Carmo desde a segunda metade do século XVII.⁵ A Ordem Terceira construiu seu templo ao lado da Igreja da Ordem Primeira, e também foi reconstruída diversas vezes, sendo a principal reforma executada no final do século XVIII – quando aconteceu o apogeu de sua decoração interna. Os dois edifícios religiosos, inclusive, dividiam a mesma torre sineira. Ao terminar a pintura do teto da Igreja da Ordem Primeira (1795-1796), e depois de decorar o Recolhimento de Santa Teresa – instituição dirigida pela Ordem das Carmelitas Descalças –, Jesuíno Francisco pintou o forro da nave, o forro da capela-mor e o forro do coro da Igreja da Ordem Terceira, seu último trabalho realizado em São Paulo, entre 1796 e 1798.

⁵ Os historiadores não chegaram ainda a um consenso sobre a data da construção do primeiro templo da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo: 1632, 1648, 1676, 1691 ou 1697 (?). Todavia, é fato que a construção original é do século XVII e a fachada atual, basicamente, é da metade da década de 1920. Hoje seu endereço é: Av. Rangel Pestana, 230 – Centro – São Paulo/SP.

Desse modo, o padre Jesuíno do Monte Carmelo realizou três trabalhos de pintura na cidade de São Paulo: (1) a pintura do teto da Igreja da Ordem Primeira do Carmo – obra perdida; (2) as pinturas decorativas da capela do Recolhimento de Santa Teresa – também demolido, no início da década de 1920⁶ e (3) pintura do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Apenas esta terceira foi, de certa maneira, preservada em sua integralidade. É essa pintura que, atualmente recuperada e restaurada, impõe-se como um novo marco na história da arte paulista.

A trajetória dessa pintura do forro da igreja dos terceiros carmelitas da capital é surpreendente, e envolve a participação de um dos mais importantes intelectuais brasileiros do século XX, Mário de Andrade (1893-1945). É graças ao olhar crítico e perspicaz do escritor modernista que se deve a “redescoberta” e a recuperação desta que pode ser considerada a obra-prima do padre Jesuíno e a mais bela pintura de teto de igreja colonial da cidade de São Paulo.

Quando, ao final da década de 1930, inventariava os monumentos do estado de São Paulo que mereciam ser tombados pelo recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Mário de Andrade visitou a Igreja da Ordem Terceira do Carmo – que havia sobrevivido à desapropriação e à demolição dos edifícios adjacentes – e deparou-se com a pintura do padre Jesuíno que já naquele momento encontrava-se bastante deteriorada e adulterada.

Tendo observado, fotografado e analisado a obra do padre Jesuíno existentes na cidade de Itu – onde o artista trabalhou pintando painéis na capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária (1787) e todo o teto da capela-mor da Igreja do Carmo (1790-1792) – o intelectual modernista desconfiou que a porção central da pintura paulistana visível naquele momento não se tratava de uma composição original de Jesuíno.

Alguns anos depois, no início da década de 1940, Mário de Andrade recebeu do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, a incumbência de escrever uma biografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo. Ao se aprofundar nas análises plásticas formais e estilísticas do desenho e da pintura de Jesuíno, o crítico formulou a teoria da “*pintura invisível*”.

A teoria da “*pintura invisível*” levantava a suspeita de que, não sendo aquela pintura visível na parte central do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, de autoria do padre Jesuíno, poderia a composição original do final do século XVIII ainda existir, oculta sob as camadas de repintura posteriores? A Virgem do Carmo representada na

⁶ São 29 painéis que ornavam as paredes e o teto da capela das noviças, representando cenas da vida e dos êxtases de Santa Teresa de Ávila, religiosa espanhola do século XVI e reformadora da Ordem das Carmelitas Descalças. Foram retirados do Recolhimento de Santa Teresa antes da demolição e fizeram parte do Museu da Cúria – por iniciativa do Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva – antes de serem doados, 19 desses quadros, em março de 1924, para a Igreja da Ordem Terceira, onde decoram atualmente um corredor lateral. Os outros 10 quadros fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

parte central do forro não condizia com o estilo de desenho dos santos, santas e beatos pintados em grupos a partir das laterais do teto; além do que a Senhora do Carmo estava deslocada entre os arcos que segmentavam o teto.

Como um artista – mesmo que autodidata – poderia não centralizar a parte principal da composição, a figura mais importante para a devoção carmelita, a representação da Nossa Senhora do Carmo, no espaço disponível? Para Mário de Andrade, algo ali não se encaixava na composição. E admitiu que naquele momento também não havia meios técnicos ou profissionais específicos para se descobrir válida ou não a teoria que lançava. Apenas confiou em sua visão de crítico de arte.

Em novembro de 1942 o modernista relatou que, numa das reformas da igreja, ocorrida entre o final do século XIX e o início do século XX, foram retirados os arcos que segmentavam o teto da nave do templo. Com a retirada desses arcos, a pintura dos santos laterais que Jesuíno executou em grupos de quatro, mais a figura central, ficaram deslocados, desproporcionais, e como estes já se encontravam escurecidos pela fuligem e pela ação dos vernizes (usados na época para proteção das pinturas, já que não havia restauro), um novo artista foi chamado para repintar o painel central, centralizando-o na nave agora sem os arcos de segmentação. Esse artista contratado pelos carmelitas teria sido o pintor acadêmico Pedro Alexandrino, ainda moço, antes de seus estudos na Europa. Todavia, nunca houve comprovação dessa informação.

Entretanto, ao passar por uma nova reforma nos anos 1920, coordenada pelo arquiteto Ricardo Severo, este devolveu os arcos segmentadores da nave, por considerá-lo elemento fundamental para recuperar a aparência original do templo. Ao recolocá-los, estes arcos cobriram parte do painel central. A partir daí, Mário de Andrade concluiu que, se na época que o artista executou a pintura do teto do Carmo os arcos já faziam parte do forro da nave – como acreditava Ricardo Severo –, provavelmente Jesuíno colocou seu painel central exatamente sobre o centro geométrico do intervalo entre os arcos centrais. Restaria saber apenas se a pintura de Jesuíno havia sido raspada para receber nova pintura, ou se a nova pintura havia sido executada sobre a pintura existente.

Para completar, na década de 1950, um pintor desconhecido foi chamado pelos carmelitas para retocar a suposta pintura de Pedro Alexandrino, o que acabou por descaracterizá-la grosseiramente. Trabalhos de prospecção realizados nos anos seguintes – como aqueles coordenados por Edson Mota na década de 1960 – demonstraram que havia outras camadas de tinta de períodos anteriores por baixo da pintura visível, e que estas estavam em ótimo estado de conservação.

Desse modo, o tombamento pelo IPHAN da pintura do padre Jesuíno na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo ocorreu apenas na década de 1990⁷, após a confirmação de

⁷ Processo de Tombamento nº 1176-T-85 (1996).

que a pintura do padre Jesuíno estava intacta sob inúmeras camadas de repintura e apresentava condições de recuperação. Inclusive, a obra que consta do parecer do tombamento é a *pintura invisível* do padre artista, conforme as hipóteses levantadas por Mário de Andrade, e não aquela visível na segunda metade do século XX.

Finalmente, a recuperação dessa pintura inédita do padre Jesuíno – que realmente surgiu do centro geométrico da nave, entre os arcos – não teria ocorrido não fossem os esforços e a perseverança do historiador Carlos Gutierrez Cerqueira, da 9ª Superintendência do IPHAN de São Paulo. Autor do projeto *A Pintura Invisível do Padre Jesuíno do Monte Carmelo: Resgate de uma Pintura Colonial Paulista*, Cerqueira coordenou os trabalhos de restauro que resultaram no resgate da obra inédita desse artista colonial e que não era vista pelo público há mais de um século.

A divulgação oficial da primeira etapa do restauro, em 2008, de uma área de pouco mais de 12 m², exatamente no centro do forro da nave, foi um marco para a história da pintura colonial paulista. Até aquele momento, apenas os quadros teresianos – no corredor da sacristia – e os esquadros de santos, mártires e beatos do teto da nave e do teto do coro, eram conhecidos dos pesquisadores. Desse modo, a apresentação de um painel – da fase paulistana – nunca visto e nunca descrito e analisado pelos especialistas contemporâneos aponta novos caminhos para a revisão da obra do padre Jesuíno e da história da arte paulista, desmistificando a ideia simplista de que não existiu pintura sacra – principalmente pinturas de forro – de fôlego nos templos do pacato vilarejo colonial.

Essa primeira etapa da recuperação da *pintura invisível* de Jesuíno mostrou-se tão magnífica que o IPHAN, em 2009, logo investiu na retirada por completo das camadas de pintura sobrepostas do teto da nave, da capela-mor e do coro do templo dos terceiros carmelitas da capital, para restituir a obra do padre em sua integralidade.

No primeiro semestre de 2012, o resgate e restauro integral das pinturas do padre Jesuíno na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo foi finalizado. Descobriu-se, por exemplo, que os arcos segmentadores colocados na nave por Ricardo Severo não faziam parte da configuração original do forro no século XVIII. Finalizados os trabalhos de decapagem, limpeza, reintegração cromática e aplicação de camadas de proteção, o IPHAN restituiu à cidade de São Paulo uma exuberante obra de arte do período colonial paulista em todo seu esplendor e frescor barroco.

Portanto, depois de décadas oculta da vista do público, a composição “invisível” de Jesuíno ressurgiu com a recente e completa restauração também coordenada pelo historiador Carlos Cerqueira e revelou, principalmente, uma belíssima pintura de Nossa Senhora do Carmo em glória, rodeada de anjos, de qualidade técnica e requinte estético sem par na produção artística da capital naquele período.

Até a descoberta da pintura do teto da nave paulistana, a composição de Jesuíno no teto da Igreja do Carmo ituana era considerada a obra máxima do artista. Afirmando que o desenho dos rostos femininos de Jesuíno eram muito *hesitantes*, o crítico Mário de Andrade considerou o rosto da Virgem do Carmo de Itu o “*seu mais belo rosto de mulher*” completando que naquele rosto o artista “*alcança, única vez em sua obra, uma firmeza sexual e uma beleza sensual de notável altura de estilo. É a única vez.*” (ANDRADE, 1963, p.138), Entretanto, se o grande escritor modernista tivesse visto a Nossa Senhora do Carmo paulistana recuperada, provavelmente teria mudado de ideia.

A Virgem do Carmo paulistana recém-descoberta apresenta qualidades técnicas, plásticas e de apuro visual muito superiores à figura mariana de Itu. A começar pelo rosto da Virgem, que é muito mais delicado, sereno, emanando brilho e paz para os fiéis que a observam. Certamente, é nesse rosto da Virgem do Carmo da Ordem Terceira paulistana que Jesuíno atingiu sua mais bela figura feminina. É a figura na qual, como devoto piedoso da Senhora do Carmo que era, o artista se esmerou para deixar o melhor de si. Afinal, naquele momento o pintor santista estava estudando para tornar-se padre e passava por um período de intensa satisfação pessoal e plenitude religiosa. Nesse contexto, representar sua amada Senhora de maneira tão apurada foi a forma que Jesuíno encontrou, através de seu pincel, de agradecer e de cobrir a Virgem de louvores por suas graças. Sem dizer que nesse momento sua arte tornou-se muito mais segura, com grande refinamento estético e apreço aos elementos decorativos, provavelmente reflexos de sua paz interior.

Aliás, a túnica da Virgem paulistana é extremamente adornada, denotando um requinte não encontrado em outras pinturas paulistas do mesmo período. O hábito marrom é todo incrustado de pedras azuis e vermelhas, que fazem de pétalas e miolos dos floreios bordados em ouro. As mãos de Nossa Senhora repousam, cruzadas, sobre o peito. Um manto ou capa branca de cetim cobre a Virgem e cria um formato triangular – muitas vezes lembrando a forma das Virgens cuzquenhãs. Este manto também é incrustado de pedras azuis e vermelhas – tradicionais cores barrocas – desde a gola que cerca o pescoço, até a barra que o circunda, com profusão de motivos florais dourados.

Sobre a cabeça, um delicado véu transparente cobre os cabelos castanhos levemente ondulados da Virgem. Se na Carmo ituana um opaco véu branco cobre a cabeça da santa, na pintura da capital o artista já ousa trabalhar com a delicadeza do diáfano – um avanço excepcional no processo artístico do religioso que “desenhou” imagens tão “duras” na matriz ituana quando jovem. Ao invés da coroa, ao redor da cabeça de Nossa Senhora, onze estrelas – geralmente as estrelas são em número de doze – em círculo reforçam a condição divina de Maria. Raios de luz emanam de sua celeste figura. É um deleite para o observador, para o fiel, contemplar tal imagem.

Por fim, comparando-se também os personagens do entablamento do templo da capital com as figuras laterais da composição ituana, percebe-se a qualidade plástica e a riqueza da paleta do

artista em sua fase paulistana – superior às outras: nas pregas das vestes, na modulação de luz sobre os rostos, nos detalhes das joias e adornos. Na obra carmelita da cidade de São Paulo o padre artista atingiu o seu ápice.

E a história da arte paulista e o patrimônio sacro só ganham com a recuperação e restauro desse importante marco para a nossa memória artística. O impulso que elas propiciam, junto aos pesquisadores em torno da obra de Jesuíno, prova, mais uma vez, quão cheia de descobertas e aberta a revisões a história da pintura paulista do período colonial pode e deve continuar a ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes impressas

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. São Paulo: Martins Fontes. Coleção Obras Completas de Mário de Andrade, 1963.

CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor colonial paulista restaurado**. São Paulo: 9.^a SR / IPHAN, 2007. Projeto Documentação de Bens Culturais e Monumentos Tombados.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: Psicologia - Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul**. São Paulo: Melhoramentos - USP, 1974, 2 ed.

MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo: patrimônio da história, arte e fé**. São Paulo, 1978.

MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2010. Orientador: Dr. Percival Tirapeli.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. Organizador Percival Tirapeli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - UNESP, 2 ed., 2005.

_____. **Igrejas Barrocas do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Metalivros, 2008. Edição bilíngue.

_____. **Igrejas Paulistas: barroco e rococó.** Percival Tirapeli pesquisa e texto; Manoel Nunes da Silva, fotografias. São Paulo: UNESP - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século.** 3 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Fontes Documentais

ANDRADE, Mário de. **Ordem Terceira do Carmo de São Paulo:** relatório de informações do Sr. Bráulio Silva, terceiro carmelitano e tesoureiro da ordem na presente data. São Paulo, 13 de março de 1942, 3 p. (documento obtido através do historiador Carlos G. F. Cerqueira, da 9ª SR – IPHAN / SP).

CERQUEIRA, Carlos G. F. **A pintura “invisível” de Jesuíno.** São Paulo: 9ª SR – IPHAN / SP, novembro de 2002, 9 p.

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS da Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Organizado pela equipe da Prof.^a Serafina Traub Borges do Amaral, em setembro de 1981. Arquivado na 9ª SR – IPHAN sob inscrição MTSP 64.4, 2 volumes, 1984.

MORAES, Júlio Eduardo Correia de / JULIO MORAES Conservação e Restauro Ltda. **Lauda Técnico de Exames: Forro policromado da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo - SP.** São Paulo, 23 de dezembro de 2007, 70 p.

_____. **Relatório técnico de serviços: projeto piloto de restauro do forro policromado da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo – SP.** São Paulo, 18 de dezembro de 2008, 19 p.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

O BARROCO NO CINEMA LATINO AMERICANO: DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (BRASIL) E A ÚLTIMA CEIA (CUBA).

Fabio de Freitas Leal¹

Resumo

Este artigo pretende identificar e compreender a influência do Barroco no cinema latino-americano, com base nas obras: *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha (Brasil - 1969) e *A última ceia*, de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba – 1977). Os estudos desenvolvidos avaliaram tanto os aspectos visuais do barroco quanto as narrativas deste estilo, em especial a religiosidade, por ser uma das características mais importantes do repertório barroco. Também será analisada a produção de Glauber e Tomás Gutiérrez Alea, relacionando as similaridades do cinema destes dois diretores que revolucionaram em seus respectivos países e, criaram um novo cinema, cheio de crítica e beleza.

Palavras-Chave: Barroco. Cinema. América Latina

Sobrevivência do Barroco

Várias são as semelhanças entre as obras de Glauber e Tomás, à iniciar pelo teor político e nacionalista que o *Nuevo Cine Latinoamericano* carrega, porém o foco desta pesquisa é a presença do barroco e conseqüentemente da narrativa religiosa.

O barroco chega no Brasil e em Cuba quando este estilo já havia entrado em declínio na Europa, porém foi muito importante no processo introdutório do catolicismo nestes países e é principalmente nas manifestações religiosas que sua presença se faz mais latente. No filme de Titón (como Tomás Gutiérrez era chamado por seus amigos), toda a trama se desenvolve na

¹ Aluno especial – Artes Visuais, IA-UNESP.

semana santa. O nome do filme refere-se à santa ceia, que é comemorada sempre na quinta feira da semana que celebra a paixão, a morte e a ressurreição de Cristo. No filme *Dragão da Maldade*, Glauber Rocha usa da iconografia católica para contar a história da conversão de Antônio das Mortes (assassino de Corisco no filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, também do diretor Glauber Rocha), entre as cenas mais marcantes estão a Pietà (protagonizada pela santa Bárbara e o cangaceiro Coirana) e a “crucificação” de Coirana.



Figura 7 – Santa Ceia. Cena extraída do filme *A Última Ceia*.



Figura 8 – “Crucificação de Coirana. Cena extraída de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Por outro lado, como pôde o barroco, que entrou em declínio há mais de um século ter influenciado dois dos diretores mais importantes da América Latina?

Muitos estudiosos observaram que o barroco “persiste” em várias produções contemporâneas, assim afirma Rodrigo Gutiérrez Viñuales no artigo *Pervivências Barrocas*:

[...]respecto de la necesidad de hacer hincapié en la pervivencia contemporánea y en la existencia actual de las expresiones barrocas en las distintas naciones americanas, que no son más que la reconfirmación de un espíritu y una cultura que, aun con sus lógicos cambios, ha mantenido como una de sus raíces innatas el fervor religioso y la expresión popular. (Viñuales, 2004, p.89).

O cinema de Titón é, em vários aspectos, muito próximo ao de Glauber Rocha, e isto tem uma explicação lógica. Ao longo dos anos sessenta, Glauber manteve relação (através de correspondência) com o diretor do instituto de cinema cubano, Alfredo Guevara, pois ambos tinham a “vontade” de criar um cinema novo e original. Quando o dragão da maldade contra o santo guerreiro foi premiado com a palma de ouro (melhor direção), Glauber já era muito famoso e influenciava todo o cinema latino-americano. Glauber, por sua vez, foi influenciado pelo tropicalismo e pelo manifesto antropofágico:

Tropicalismo é a aceitação, ascensão do subdesenvolvimento, por isto existe um cinema antes e depois do tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis por que em Antônio das Mortes [O dragão da maldade...] existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro. (Rocha, 1969, p 144)

O manifesto antropofágico foi escrito por Oswald de Andrade, um dos principais representantes do modernismo no Brasil e, junto com Tarsila do Amaral, Mario de Andrade e o poeta francês Blaise Cendrars, viajaram para Minas Gerais em abril de 1924, para “redescobrir” o Brasil:

Los años veinte marcarían asimismo la revalorización del barroco brasileiro, acción en la que un alto porcentaje del mérito le cupo a las corrientes de vanguardia reunidas en torno a la Semana de Arte Moderna de São Paulo en 1922, el mismo año del centenario de la Independencia. Poco tiempo después un grupo de artistas e intelectuales del “modernismo” brasileiro, junto al poeta suizo-francés Blaise Cendrars, llevarían a cabo un viaje a Minas Gerais que alcanzaría un carácter casi de “iniciático”, destacando entre los participantes la artista Tarsila de Amaral . (Viñuales, 2004, p.87)

O que novamente Viñuales aponta é a revalorização do barroco na modernidade, para explicar como ele ainda é presente na contemporaneidade.

O Cinema Barroco de Glauber Rocha e Tomás Gutiérrez Alea

O cinema é uma das mais novas linguagens artísticas, porém ele carrega muito das características que marcaram o período Barroco:

A vontade de impressionar pretendia agir sobre os sentidos, perturbar os hábitos, apelar para a afetividade e a imaginação, exatamente em oposição à postura do jansenismo protestante. O barroco procurou criar um lugar espetacular na decoração de seus santuários por meio de motivos, onde os milagres, os êxtases e as visões modificassem os sentidos dos fiéis que os observam. Ninguém poderia ficar impassível diante de uma obra de arte sacra. (Biancardi, 2005, p 46)

Nesta explicação de Cleide Biancardi sobre a “proposta” do barroco, podemos encontrar muitas características que também estão presentes no cinema, o apelo à afetividade e o êxtase que a sétima arte é capaz de proporcionar o tornou uma das mais importantes invenções do século e Glauber, assim como Titón, tinham consciência do poder do cinema, tanto para contemplação quanto como “arma” ideológica.

Sylvie Pierre foi amiga de Glauber e escreveu no livro “Glauber Rocha”, que o cineasta teve vários marcos históricos em sua vida/carreira, inclusive fez um trocadilho com um dos seus filmes “O leão de sete cabeças”, afirmando que Glauber foi um leão de sete vidas. Glauber em

seus 20 anos de carreira, dirigiu menos de 10 longas, porém estes bastaram para o tornar um dos diretores mais importantes do Brasil, e isto deve-se principalmente a três filmes: Deus e o diabo na terra do sol, Terra em transe e O dragão da maldade contra o santo guerreiro.

Nascido na Bahia em 1939 (Vitória da conquista), viveu apenas 42 anos, o que não o impediu de criar um dos manifestos mais importantes para o cinema latino-americano, a “Eztetyka da Fome”:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha, 1965, p123)

Como pode ser observado neste trecho do manifesto de Glauber, uma de suas grandes preocupações era a pobreza no terceiro mundo e, este tema foi abordado na maioria de seus filmes, inclusive em Dragão da maldade, que, continuando Deus e o Diabo na terra do sol, mostra a luta dos sertanejos (liderados pelo cangaceiro Coirana) contra a classe dominante e opressora (representada pelo coronel), e é neste cenário que o barroco surge, em meio ao mito, onde santos e homens caminham juntos.



Figura 9 – Coirana ao lado de Santa Bárbara e São Jorge. Cena extraída do filme Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.

Dragão da maldade foi o primeiro filme em cores de Glauber e ele quis explorar ao máximo todas as possibilidades que esta tecnologia permite, porém o filme não perdeu a teatralidade de Deus e o Diabo:

O purismo e a sedução “fílmicas” são desencadeadas nessa obra, cujo caráter esquemático, operacional, é acentuado por uma direção coreográfica, em que a profundidade do campo é tratada como uma cena de teatro, onde o povo figura como um coral ou, no máximo, como um corpo de baile[...] (Pierre, 1996, p.28).



Figura 10 – Dramática cena das “punhaladas”. Cena extraída de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Germain Bazin em “Barroco e Rococó” afirma que as “paixões da alma” se exteriorizavam no movimento de corpo e rosto, sendo esta uma das características mais importantes do barroco. Resgatado na obra de Glauber, e em menor intensidade no filme de Titón, o corpo era tão importante para o barroco, que, segundo Bazin, Caravaggio procurava transformar o corpo humano no único tema da pintura.

Outro elemento extremamente importante para o barroco, o êxtase, está presente em uma das mais belas cenas de *Dragão da Maldade*, protagonizada por Laura (fora de si) com o professor, em um cenário de luta e morte.

Neide Marcondes juntou vários ensaios sobre o “êxtase religioso” em livro que analisa as obras de Bernini. No ensaio de Claudete Ribeiro é possível entender melhor como o êxtase se manifesta:

O êxtase configura-se numa possessão, quando algo toma a posse de um corpo, sem que este corpo possa emitir qualquer reação. É como se a pessoa passasse por um transe, de um estado para outro, sem qualquer participação.

Acontece neste momento uma dissociação da personalidade, quando a pessoa deixa de produzir ações voluntárias para incorporar uma nova personalidade,

como se vivenciasse um estado hipnótico induzido por outrem. (Ribeiro, 2000, p.15)

Tomás Gutiérrez Alea foi o único diretor cubano a ter um filme indicado ao Oscar. Esta afirmação poderia não ter tanta relevância se Tomás tivesse nascido em outro país. Titón fazia cinema em tempos de revolução, mesmo com as dificuldades impostas pela ditadura, um de seus primeiros filmes (o documentário “El Megano”), foi confiscado pelos agentes de Batista e além deste, vários outros episódios interessantes marcaram a obra do diretor que viveu quase 70 anos.

Glauber sempre ressaltou que devíamos fazer uma revolução, como cuba fazia:

Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens geniais.

Estão fazendo um novo cinema, possuem uma grande revista, vários filmes longos e curtos. Estou articulando um congresso latino-americano de cinema independente[...] (Rocha, 1993, p.110).

E foi o que Titón fez, mas com muita arte, apesar de ter se formado em direito, sempre teve uma inclinação artística, flertou com a pintura, música e a poesia, porém foi no cinema que conseguiu “juntar tudo” e criar belíssimas obras como La última cena, incluir trilhas memoráveis como em Guantanamera ou simplesmente falar de poesia, como fez em Fresa y Chocolate (morango e chocolate), seu filme indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Educado como católico, aos 15 anos, Titón ia pra missa com bastante frequência e afirmava que via em cristo “algo infinitamente grandioso e belo” e talvez tenha sido este repertório religioso e barroco (como brincam os personagens de fresa y chocolate em uma cena à luz de velas), que o influenciou a criar La última cena.

Titón era tão preocupado com a estética quanto com a função social de seus filmes, em seu livro “Dialética do Espectador” apresenta um ensaio que separa um filme em duas instâncias, sendo que na primeira está a estética (o cinema como espetáculo) e em segunda o despertar da razão.

Afirmava que A última ceia se tratava de um dos seus filmes com a estética mais bem sucedida:

La última cena tem, além disso, a beleza de uma fotografia excepcional de Mario Garcia Joya. O trabalho com ele não é somente garantia de imagens de boa qualidade, mas também a colaboração é muito mais rica e profunda e abarca todos os demais aspectos e níveis da obra, desde o núcleo conceitual até o acabamento final, a aparência definitiva. (Alea, 1985, p.26)

Outra característica em La última cena que faz com que o filme se transforme em “belos quadros”, é o uso do plano sequência, com pouquíssimos cortes, a cena da santa ceia, a todo momento parece ter sido pensada como uma pintura, onde a luz e a ausência dela são as protagonistas, soma-se a isto a expressividade dos escravos e a natureza morta sempre aparente e temos uma ceia tipicamente barroca.



Figura 11 – Contraste entre luz e sombra. Cena extraída do filme A última Ceia.



Figura 12 – A Última Ceia, que dá o nome ao filme. Cena extraída do filme A Última Ceia.

Ao pesquisar a obra de Tomás Gutiérrez, ficou claro que apesar de sua importância para o cinema latino-americano, é quase impossível encontrar seus filmes em cópias originais, o que existe são “arquivos perdidos na rede”, sem tradução para o português. Com Glauber talvez a injustiça seja ainda maior, pois é quase unânime o seu posto de diretor mais importante do

Brasil, porém a maioria de seus filmes estão esgotados (como é o caso de *Dragão da Maldade*).

Pretendeu-se com este artigo colocar em foco dois fenômenos artísticos da América latina, o barroco e o cinema novo, para contribuir com a sobrevivência de uma memória particularmente latino-americana.

Bibliografia

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Summus, 1984.

ÁVILA, Affonso. *Barroco Teoria e Análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

AA.VV. (2011) *Titón – O cinema de Tomás Gutiérrez Alea*. Catálogo da mostra da Caixa Cultural Rio de Janeiro.

BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MARCONDES, Neide. *Bernini... O êxtase religioso em Dobras e Catástrofes*. São Paulo: Arte & Ciência, 2000.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.

TIRAPELI, Percival. *Arte Sacra Colonial – Barroco Memória Viva*. São Paulo: UNESP, 2005.

VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VILLAÇA, Mariana Martins (2002) “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200011&script=sci_arttext, data de consulta a 02-09-2013.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Pervivencias Barrocas en el arte contemporáneo Latino Americano*. En *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 79-92

A Última Ceia. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, color. Título original: *La última cena*.

Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Versátil, 1969. 1 DVD (95 min), NTSC, color.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

POR UMA ESTÉTICA DO MUNDO PERCEBIDO EM ELISEU VISCONTI: UMA LEITURA SOBRE AS OBRAS DO PERÍODO DE 1930 A 1944

Fabíola Cristina Alves¹

Resumo

A partir da reflexão estética de Merleau-Ponty que insere leituras sobre o universo sensível presente no fazer artístico pela retomada do mundo percebido revelado aos nossos olhos pelos fenômenos perceptivos das sensações das cores e das luzes, desenvolveremos uma leitura estética sobre as pinturas que Eliseu Visconti produziu durante o período de 1930 a 1944.

Palavras-chave: Eliseu Visconti, mundo percebido, estética.

Neste estudo apresentamos uma leitura sobre as pinturas de Eliseu D' Ângelo Visconti (1866- 1944), destacando a produção inclusa no período de 1930 a 1944, momento no qual o respectivo pintor já residia permanentemente no Brasil e de seus últimos anos de vida. Para nossa leitura, é necessário ter uma visão geral dos meios que levaram o artista a se encaminhar para uma estética do mundo percebido, concretizada com primazia na última fase de sua pintura. Situamos Eliseu Visconti na história da pintura brasileira como uma artista de transição entre academicismo e modernidade. O momento de transição que nos referimos é o contexto da passagem do Império à chamada República velha, que na avaliação de Aracy

¹ Mestre em Artes, na área de Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
Email: biula_alves@yahoo.com.br

Amaral foi fundamental para a efetivação da transição entre academismo e modernismo, além de ser um contexto de adaptação política e do despertar para problemas sociais do Brasil².

Neste momento, no contexto do Rio de Janeiro, a classe artística já solicitava transformações no campo formativo oficial. Nas artes plásticas, por exemplo, é notável a iniciativa, por parte dos artistas ainda ligados a tradição acadêmica, de procura por soluções alternativas como foi o caso da fundação do Ateliê Livre, que possuiu a participação de Eliseu Visconti. Lembramos ainda que a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro sofreu uma reformulação reivindicada nos primeiros anos da República, sendo ainda renomeada para Escola Nacional de Belas Artes. Após a reformulação foi efetivado o prêmio de viagem à Europa para jovens artistas, porém, o prêmio era exclusivamente destinado aos jovens formados nas convenções acadêmicas (de acordo com a tradição) e de talento reconhecido pela cerimônia dos salões oficiais. No contexto carioca, mesmo com certa intenção de transição ou reformulação dos dogmas artísticos, a produção artística brasileira estava ligada as antigas raízes. Mas, mediante o incentivo do pensionato, alguns artistas tiveram contato com outras formas expressivas fugindo um pouco das fórmulas clássicas e dos dogmas trazidos pela “Escola de Le Breton” e na volta, influências neo-impressionistas e simbolistas foram notadas, por exemplo, na obra de Visconti.

Eliseu Visconti foi pensionista em estudo de aprimoramento do período de 1893 a 1900, mas suas visitas e estadias a Europa e em especial a França não se encerraram com o fim do prêmio recebido no salão, o artista permaneceu até os meados de 1920 produzindo e viajando com certa frequência à Europa. Observamos que a produção artística de Eliseu Visconti sofreu a influência da estética impressionista, ou melhor, neo-impressionista, pois o artista esteve em estudo na Europa já no tempo do legado deixado pelo Impressionismo. Contudo, não foi apenas a técnica impressionista o grande aprendizado de Eliseu Visconti durante suas estadias no velho mundo, cremos que ele também aprendeu como encontrar no fazer artística certa “pureza” que o advento da modernidade veio ensinar aos homens. E qual seria a “pureza” que nos referimos? Ora, essa questão não é nossa, mas de Baudelaire, nas suas palavras: “O que é a arte pura, segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o

² AMARAL, A. A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: ED 34, 1998, p. 51-55.

próprio artista” (BAUDELAIRE, 2008, p. 73). A resposta procurada e apreendida por Eliseu Visconti foi justamente à reciprocidade entre o objeto e o sujeito na pintura, entre o exterior e o interior, a experiência indivisa entre o pintor e o mundo pelo fazer artístico.

Sendo um pintor de transição entre academicismo e modernismo, Eliseu Visconti, foi ensinado no Brasil pelo ensino oficial a produzir uma pintura fundada na separação sujeito e objeto. No início da formação de Visconti a educação estética que ele recebeu possuía claras referências cartesianas com forte tendência naturalista, em vigor a estética da representação, um programa artístico que direcionava o pintor a trabalhar, sobretudo, pelas faculdades do pensamento, em outros termos: o pintor como o grande observador do mundo. O artista neste programa não habita o mundo a ser pintado, ao contrário, assim como o cartesiano ou o cientista, o pintor observa o mundo à distância, o corpo humano retratado sobre a tela, por exemplo, é o objeto de estudo no ateliê, para ser projetado pelas regras da pintura sobre tela mediante as faculdades do pensamento, visível pela atmosfera racional que pretende a construção da ilusão.



NU FEMININO - OST-59,5 x 81,0-1894-COLEÇÃO PARTICULAR

(Procedência da imagem: http://www.eliseuvisconti.com.br/obras_visconti/1272.htm)

Entretanto, Eliseu Visconti, mesmo formando-se no Brasil sob a ótica acadêmica, é notável no todo de sua obra a intenção e até a realização de fórmulas plásticas que funcionavam como modos expressivos para fugir da pintura racional adquirida por incentivo do antigo governo do Império, uma pintura fundamentada pela dicotomia sujeito, no caso, o pintor, e o objeto; a partir da seguinte lógica:

“ x representa y (em que y abrange um domínio que contém objectos, pessoas, acontecimentos e acções) se e somente se (1) um emissor pretende que x (por

exemplo, um quadro) represente y (por exemplo, um monte de feno) e (2) o receptor perceber que se pretende que x substitua y ". (CARROLL, 2010, p. 39.)

Mas, Eliseu Visconti, mesmo que até o final da sua vida a representação ainda seja um dos resultados alcançados (a partir de uma avaliação geral), observamos que as pinturas da última fase revelam ao receptor não apenas uma relação substitutiva de x por y , pois, as pinturas de 1930 a 1944 iluminam os olhos do receptor para a descoberta da percepção das cores, da vibração, da textura, da imprecisão dos limites entre figura e fundo, colocando o receptor em outra lógica para fazê-lo compreender exatamente o que concluiu Argan (1993, p 55) que "a arte não é um modo de perceber, mas de fazer perceber aquilo que não é perceptível".

Neste sentido, a pintura produzida por Eliseu Visconti concorda com as assertivas de Merleau-Ponty sobre a arte moderna, para o filósofo a retomada do mundo percebido pela arte significava para o homem moderno o reencontro indiviso entre o homem, a natureza e a expressão artística, em outros termos, a retomada da percepção primordial que fora considerada pelo filósofo um dos ensinamentos modernos apresentados para o mundo cultural pela pintura de Cézanne, dos impressionistas e de outros artistas modernos³. Nas palavras de Merleau-Ponty:

O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. (MERLEAU-PONTY, 2004b, p. 1).

Um dos adventos da modernidade, além dos processos reprodutivos e industriais, foi a redescoberta do mundo percebido, que significou na arte, em certo sentido, negar a aparência objetiva como regra absoluta no fazer artístico, exatamente como fez a tendência impressionista ao colocar as sensações das cores e da luz como foco perceptivo no fazer artístico. Assim é possível considerar que colocar a "fenomenalidade" do mundo visível foi uma característica assumida pelos artistas modernos. Sobre o assunto, explica Matthews

³ Conforme os resultados da investigação desenvolvida na nossa pesquisa de mestrado. Ver: ALVES, Fabíola Cristina. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética em Merleau-Ponty*. Dissertação de Mestrado (Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2013.

(2010, p. 177) que “o artista moderno constrói um mundo, mas procura fazê-lo de forma que permaneça fiel aos fenômenos, aos objetos tais como percebemos, a partir do que construímos nossos significados mais sofisticados”. Se a estética do mundo percebido pode ser compreendida como um fazer que busca no fenômeno da “experiência visível” trazer para a pintura os objetos e o universo de visualidades que estão no mundo para serem significados. E considerarmos que Eliseu Visconti conseguiu significar na sua pintura a visualidade criada sobre a tela, sugerindo ao receptor, no momento da apreciação artística, a percepção de pinceladas em cores ordenadas e nascentes sensações visuais. Assim, podemos dizer que Visconti se modernizou ao assumir os dados perceptíveis no seu processo de criação artística, exatamente como nos explicou Merleau-Ponty, que o artista moderno “quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 128).

As obras produzidas entre 1930 a 1944 foram pintadas na cidade de Teresópolis no Rio de Janeiro, apresentando cenas cotidianas do universo familiar de Eliseu Visconti e privilegiadas pelo cenário do quintal e da vegetação natural. É notável a temática da paisagem no todo da obra de Visconti, sendo possível destacar o tratamento desse tema já nas obras anteriores do respectivo período, como um mundo a ser percebido mediante uma relação sensível e de correspondências existenciais entre o homem e a natureza, o que justifica o seu interesse pela técnica impressionista, assim como o conjunto de idéias que se desenvolveram pelo legado deixado pelos primeiros impressionistas e pensadores modernos. Neste sentido, podemos observar a tela *Leitura à beira do rio*.



LEITURA À BEIRA DO RIO -OST-65x81-c 1915-COLEÇÃO PARTICULAR

(Procedência da imagem: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tecnica/5/Pinturas-a-oleo.aspx>)

Sobre o assunto a historiadora Mirian Seraphim acrescenta:

A obra de pintura de Visconti apresenta, no seu todo, um clima de harmoniosa interação entre homem e natureza, quer seja ela interna ou externa a ele. Essa constante pode ser vista com clareza na tela *Leitura à beira do rio*, onde as águas tranqüilas refletem não só a paisagem exuberante, com seu rico colorido, mas também o estado de alma da leitora. (SERAPHIM, 2006, p. 5)

Em *Leitura à beira do rio* de 1915, o clima de harmonia entre o homem e a natureza aparece (como aponta a historiadora) como uma preocupação intrínseca na pintura de Visconti, porém, na nossa leitura, o que existem são indícios de uma estética que procura na relação homem e natureza não apenas a harmonia, mas uma maneira de revelar que o homem (como a mulher na tela) possui com a natureza (a floresta, o lago) um mesmo elemento existencial de ser no mundo, como sugeriu Merleau-Ponty (2004a, p. 18) “que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofa, cumpre que sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta”. O embrião da estética do mundo percebido, a nosso ver, sempre esteve presente nas pinturas de paisagem de Eliseu Visconti; no entanto, entre tantas encomendas do governo e os trabalhos destinados a obter renda de sustento, é possível compreender porque Visconti se dedicou com maior vigor ao estudo (pela pintura) da relação homem e natureza só na fase final de sua produção. Sobre o assunto Mário Pedrosa acrescenta:

Visconti aprofunda, de volta definitiva de Paris, os seus meios ao contato com a luz, o ar circundante. Pintor até a raiz dos cabelos, ele compreende que o destino de sua arte está na vitória sobre aqueles elementos. Os matos cariocas, a serra de Teresópolis, travam com ele um diálogo misterioso. É, afinal, a comunicação indispensável do artista com a natureza que se faz. Ele recolhe-se ao seu meio íntimo. Acabaram-se as viagens, a convivência mundana e cosmopolita. O artista está livre dos temas solicitados do exterior, das encomendas públicas ou privadas, e pode, enfim, dedicar-se por inteiro às questões que mais de perto o tocam, os problemas finais de sua criação. A pintura para ele não mais se distingue de sua vida externa; é a suprema expressão de seu próprio eu. Ele concentra-se no seu *atelier*, no seu recanto, no seu quintal. Não perde mais o contato com a natureza, cujos segredos – naquilo que lhe diz à sensibilidade de pintor – devassa. (PEDROSA, 2004, p.128-129).

Nesta fase a paisagem torna-se mais que um gênero artístico e transcende, possibilitando o acesso ou a abertura de comunicabilidade entre o pintor e o mundo percebido, mediante o fazer artístico, já não regido pelo naturalismo, mas pela experiência

sensível que o silêncio do cotidiano familiar lhe proporcionou. Como é o caso da tela *Descanso em meu jardim* de 1938.



DESCANSO EM MEU JARDIM-TERESÓPOLIS-OST-81x60-1938-COLEÇÃO PARTICULAR

(Procedência da imagem: http://www.eliseuvisconti.com.br/obras_visconti/0510.htm)

Eliseu Visconti desenvolveu paisagens que revelam uma fecunda relação entre a figura humana representada e a natureza. As pincelas do artista tornam-se mais soltas, despreocupadas com o naturalismo, não existe mais a exigência de um tratamento plástico para figura humana e outro para a paisagem, ao contrário, a unidade se estabelece pelo mesmo tratamento dado a figura e ao fundo, pois estão dispostos na imagem para o mesmo propósito, para uma experiência perceptiva de cores e de luz que habitam o olhar sensível do apreciador. Esse aspecto é ainda mais eficaz em *Três meninas no jardim* de 1935. A garota a direita possui sua silueta escondida pelas das flores vermelhas e sua face se mescla com o fundo. Ora, aparentemente, já não é mais necessário para o artista demarcar onde começa a figura humana e onde começa a natureza na representação, como se Visconti procurasse certa junção entre o homem e a natureza. A integração das meninas com a natureza impressiona o olhar, pois elas parecem familiarizadas e confortáveis no meio das plantas e da luz solar.



TRES MENINAS NO JARDIM-OST-71x46-1935-MNBA

(Procedência da imagem: http://www.eliseuvisconti.com.br/obras_visconti/1840.htm)

A intenção de juntar, unir ou entrelaçar a natureza e a figura humana também se desvela em *Ninho* de 1940.



UM NINHO-TERESÓPOLIS-OST-69x56-1940-COLEÇÃO PARTICULAR

(Procedência da imagem: http://www.eliseuvisconti.com.br/obras_visconti/1891.htm)

As crianças representadas se neutralizam com a vegetação ao redor, a figura, talvez em destaque, é a mulher (a mãe) que pela pincela de luz evidente na região do ombro ganha certa definição mais clara, porém, a densidade do verde e da opacidade das cores que

compõem a vegetação engloba a situação vivida pelas personagens como partes integradoras e em plena comunicação com a natureza. Assim, é possível entender as últimas pinturas de Eliseu Visconti centradas não apenas na aparência da paisagem, mas a procura de uma poética que retomaria a união do homem e da natureza, o que corresponde com o pensamento de Merleau-Ponty, para o filósofo: “*estamos na junção da Natureza, do corpo, da alma e da consciência filosófica, já que a vivemos, é impossível conceber um problema cuja solução não esteja esboçada em nós e no espetáculo do mundo*” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 196).

Por fim, se existe uma temática central nas obras aqui apresentadas, podemos considerar que esta é a relação homem e natureza, mas não apenas como uma temática representativa (x substitui y), ao contrário, é uma temática trazida pela experiência sensível do artista, da observação minuciosa das cenas de seu cotidiano, cenas que não são observadas a distância, mas pela proximidade, são situações do mundo vivido e experiências vividas em família. Portanto, as obras são produtos do encontro de Eliseu Visconti com a estética do mundo percebido, pois para Merleau-Ponty (2007, p. 155) é “o termo percepção em toda a sua extensão em que já subtende um recorte do vivido”.

Referências

ALVES, F. C. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética em Merleau-Ponty*. Dissertação de Mestrado (Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2013.

AMARAL, A. A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: ED 34, 1998.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhias das Letras, 1992.

_____. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1993.

BAUDELAIRE, C. *A invenção da modernidade*. Trad. Pedro Yamen. Lisboa: Relógio d'água editores, 2006.

_____. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

CAVALCANTI, A. M. T. *Les artistes brésiliens et “Les prix de Voyage em Europe” à La fin Du XIXe siècle: vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu D’Angelo Visconti (1866-1944)*. (Tese de doutorado em História da Arte) Paris: Université Paris I, 1999.

CARROLL, N. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

_____. *Conversas – 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOLINA, A. H. “*A influência das artes na civilização*”: *Eliseu D’Ángelo Visconti e Modernidade na primeira República*. (Tese de doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2004.

MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SERAPHIM, M. N. *Um olhar sobre a obra de Eliseu Visconti*. In: *Fênix: revista de história e estudos culturais*, 2006. (disponível em: www.revistafenix.pro.br)

<http://www.eliseuvisconti.com.br>



INTERFACES POÉTICAS COMPUTACIONAIS BASEADAS EM BIOSENSORES

Hosana Celeste Oliveira¹

RESUMO

No campo das *poéticas computacionais* tem se projetado uma rica área de pesquisa e de produção artística que dialoga, se informa e contribui diretamente com os Estudos da Consciência. Dentro desse campo, são inúmeros os tipos de interface e, para se referir à eles, vários termos têm sido utilizados, cada um deles focando diferentes formas de relação com o “usuário”. Independente da nomenclatura, ou do modo de entrada/saída de dados, o que essas interfaces têm em comum é que elas são pensadas levando-se em conta várias questões que se relacionam direta, ou indiretamente, com os Estudos da Consciência e, muitas vezes, materializam formas inovadoras de interação que resultam de aplicações de pesquisas das ciências cognitivas/ neurociências. O artigo pretende estudar o tópico *interfaces poéticas computacionais baseadas em biosensores* em suas relações com os Estudos da Consciência e, para isso, serão apresentados uma introdução sobre o assunto e exemplos de trabalhos que se relacionam com o tema.

Palavras-chave: interface poética computacional, estudos da consciência, arte-ciência.

1. Introdução

Arte e estudos da consciência

Esta pesquisa coloca a arte em estreita relação com os estudos contemporâneos da consciência. No intuito de compreender esse vínculo, faremos uma contextualização histórica

¹ Artista visual e doutoranda em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP, SP); possui Graduação em Artes Visuais e Mestrado em Multimeios, ambos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atuando nas áreas de computação gráfica (2D e 3D), design gráfico e de interface. Sua pesquisa atual é dedicada aos temas: imagem mental no contexto das ciências cognitivas/neurociências e interfaces poéticas computacionais baseadas em biosensores. Orientadora: Profa. Dra. Rosangella Leote; hosanacel@hotmail.com; Bolsita Capes.

de nosso trabalho fundamentada em um quadro comparativo. Com base nisso, conseguiremos não apenas entender, mas mapear e documentar, as conexões que as poéticas computacionais estabelecem com as ciências cognitivas e as neurociências e, também, verificar as contribuições de nossa pesquisa.

Os “Estudos da Consciência” dizem respeito a um campo de pesquisa bastante abrangente que investiga a natureza da consciência e temas correlatos a ela. Nas últimas décadas o foco desses estudos tem sido o de estabelecer relações entre a mente e o cérebro, visando iluminar as muitas dúvidas que pairam sobre o tema. A presença da neurociência, da psicologia e da filosofia são fundamentais e recorrentes nesse campo, mas outras especialidades também têm participação ativa, o que têm gerado pesquisas que congregam os mais diferentes temas e abordagens. Ao mapear na literatura como os Estudos da Consciência têm sido conduzidos nas últimas décadas, percebe-se que eles não são mais tratados como uma área específica - eles obtêm, através de aportes interdisciplinares, resultados que se fundem os diversos campos de estudo que envolvem a consciência como enfoque, permitindo fluxos contaminantes de conhecimento com interessante veio para o trabalho ligado à produção artística.

No que diz respeito à relação da arte com os Estudos da Consciência, a arte não apenas se inspira, ou é informada por eles, como também contribui e faz parte deles, já que no cerne da arte encontram-se preocupações ligadas à sensação, à percepção e aos processos cognitivos de um modo geral (ASCOTT, 1999, p. 1); e, também, a arte colabora, de maneira especial, através de sua práxis, para o encaminhamento interdisciplinar dos Estudos da Consciência.

2. Poéticas computacionais

As poéticas computacionais nascem do diálogo que é construído, no cruzamento entre o real e o virtual, que ocorre entre a máquina e o homem (COUCHOT, 2003); elas articulam informações que são extraídas da própria máquina, do real e do corpo para gerar significações, cujo substrato é o cálculo e a hidratação. Tais poéticas estão condicionadas a um modo dialógico de ser, isto é, exigem uma relação homem-máquina para se concretizarem – e é essa relação a responsável por hibridar o universo de cálculo do computador com os gestos expressivos do homem; mas a relação dialógica presente nas poéticas computacionais também possui a incumbência de ativar uma *poesia de ação* (COUCHOT, 2003, p. 290-291,

grifo do autor). Nesse sentido, há uma interação dinâmica – entre o “real bruto” (o mundo físico, a natureza, a energia natural), o “real artificial” (os produtos criados pelo homem, os artefatos tecnológicos, as máquinas) e o “real virtual” (o numérico, o simbólico), segundo nos explica Couchot (2003). O cruzamento de tecnologias, por sua vez, possibilitado pelo meio digital, “favorece a modelização do universo ficcional da arte e contribui com a aparição de imaginários multiformes e multimodais que associam imagens, sons, linguagens e gestos” (COUCHOT, 2003, p. 228) – fato de crucial relevância para as atividades artísticas.

O trabalho de Giannetti (2006) sobre as poéticas computacionais se destaca; a autora se vale da ciência, de um modo geral, mas também das ciências cognitivas, da filosofia e da comunicação para criar uma teoria singular, dentro de um quadro sistêmico, sobre a “estética digital”, especialmente aquela que orbita em torno de experiências interativas no campo da arte. A teoria de Giannetti (2006) é essencial, acima de tudo, para estudarmos a relação do sujeito com a máquina/obra e os conceitos de “interface” e de “interatividade”. No caso particular do “cinema interativo”, um estudo mais aprofundado pode ser encontrado no profícuo material organizado por Maciel (2009), mas igualmente nas várias fontes citadas no item *Arte e os Estudos da Consciência* deste projeto e nas referências que surgem mais adiante quando falamos de “interfaces baseadas em biosensores” e “interfaces enativas”.

Quando realizamos um levantamento bibliográfico sobre as “poéticas computacionais” observamos que o uso do computador pela arte tem sido marcado por teorias e aplicações que enaltecem a “imaterialidade” característica do meio digital. No entanto, por conta do surgimento de tecnologias de interatividade que permitem que os sentidos, as ações, as emoções e certos dados fisiológicos do homem sejam, cada vez mais, integrados aos computadores, um outro campo de exploração e pesquisa se abre.

Interfaces. No campo das poéticas computacionais tem se projetado uma rica área de pesquisa e de produção artística que dialoga e contribui com os Estudos da Consciência. Nesse campo inúmeros tipos de interfaces podem ser identificados e, para se referir a eles, algumas nomenclaturas têm sido utilizadas, como por exemplo “interface baseada em computação afetiva”, “interface multimodal”, “interface háptica”, “interface enativa”, “interface controlada pelo cérebro” ou “neural”, entre outras. Os termos utilizados para nomear as interfaces focam as variadas formas de relação que o dispositivo mantém com o usuário, podendo não ser termos excludentes entre si, se considerarmos os elementos dessa

relação. Independente da nomenclatura, ou do modo de entrada/saída de dados, o que essas interfaces têm em comum é que elas são desenhadas levando-se em conta vários problemas que se relacionam direta, ou indiretamente, com os Estudos da Consciência e são, de uma maneira ou de outra, resultado de aplicações científicas de pesquisas das ciências cognitivas/neurociências.

Neste trabalho, nos interessa estudar interfaces nas quais os modos de interação são desenhados a partir de biosensores. Pichiliani et al. (2012) apresentam várias tecnologias biométricas e de *biofeedback*² disponíveis atualmente e comentam como algumas delas poderiam fornecer informações emocionais do usuário para serem utilizadas em sistemas computacionais colaborativos. Complementando o material fornecido por Pichiliani et al. (2012) sobre tecnologias biométricas e de *biofeedback*, realizamos também um levantamento dos aparelhos existentes no mercado levando-se em conta os vários tipos de dispositivos de uma mesma tecnologia e seu custo. Por sua vez, também nos ajudam na tarefa de conhecer as tecnologias biométricas e de *biofeedback* existentes atualmente, as seguintes fontes: os vários *proceedings* da *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*³, da *International Conference on Human-Computer Interaction*⁴ e da *International Conference on Enactive Interfaces*⁵, o site do *Enative Interface Consortium*⁶, os materiais editados por Esposito et al. (2010) e por Dickinson et al. (2009), assim como o livro de Holleman et al. (2010) – pois são referências que auxiliam o mapeamento das possibilidades de uso e aplicação de biosensores no âmbito computacional, além de servirem de material de apoio para o projeto técnico e de design de nossa obra audiovisual interativa.

Quanto ao encaminhamento do projeto poético de nossa obra, sua produção, teorização e problematização, o conceito de *enação* será um dos conceitos adotados para trilhar os primeiros passos desta pesquisa. Partimos da *enação* porque a “ação”, a “interação” e o

² Tecnologias biométricas: baseadas na aplicação de métodos de medição e análise estatística de dados biológicos fundamentados em certas características humanas, tais como a impressão digital, a voz e a íris. Tecnologias de biofeedback: baseadas em sensores que capturam sinais biológicos como, por exemplo, sensores de: eletromiografia - mede a atividade muscular (EMG); eletroencefalografia - monitora as ondas cerebrais (EEG); medição de temperatura (TEMP); avaliação de condutância da pele (SC) ou avaliação de resposta galvânica da pele - avalia a atividade eletrodermal; avaliação de respiração (RESP); fotopletimografia (BVP/HR) - usado para monitorar a pressão arterial e o batimento cardíaco.

³ <http://www.acii2013.org/>

⁴ <http://www.hcii2013.org/index.php>

⁵ <http://enactive2007.org/>

⁶ <http://www.enactivenetwork.org>

“gesto” estão no cerne desse conceito e, os três, por sua vez, são fundamentais para idealizarmos o nosso audiovisual interativo. A abordagem *enativa* permite tecer um amplo espectro teórico e conceitual que abarca vários domínios – que incluem a arte, a cultura, o design de interface, a computação e a ciência, por exemplo – e articula o intercâmbio entre eles; ou seja, a *enação* possibilita refletir sobre nossa obra tanto no âmbito da engenharia da computação, quanto introduzir questões artísticas e sociais à sua discussão. Mas também, a *enação* nos interessa porque tanto ela, quanto o *conhecimento enativo*, estão presentes na arte, pois que a arte articula significados e cria produtos culturais que também são frutos de interações sensoriais e motoras ligadas à “ação”, à “interação” e ao “gesto”.

A palavra “enação” deriva do inglês *enaction* - que é de origem latina (*enatus*) e possui raiz etimológica ligada à ideia de “emergência”; ao que consta, a palavra aparece pela primeira vez nos dicionários de língua inglesa, já no século XIX (c. 1842), associada à botânica⁷. Porém, o psicólogo cognitivo Jerome Bruner⁸ apropria-se do termo para nomear um tipo de conhecimento específico que ele chama de “conhecimento enativo”. O “conhecimento enativo” é, para Bruner (1990), uma forma de conhecimento que é construído pelo indivíduo a partir de suas habilidades motoras e perceptivas, enquanto estas vão sendo solicitadas, e/ou adquiridas, durante o ato de fazer, ou de perceber e interagir, com o mundo – a exemplo: como quando se manipula um objeto ou se dirige um carro. A noção de *enação* também foi abordada, posteriormente, por Varela et al. (1993), com olhar dirigido à biologia celular. A *enação* é descrita por ele como uma atividade, uma ação que ocorre de dentro para fora do organismo, que só se concretiza, todavia, em sintonia com o meio ao qual esse organismo pertence. Rocha (2012) traz a ideia de *enação* de Varela et al. (1993) para o campo da arte e a utiliza para falar de percepção no contexto do design de interface - ele diz que a *enação* é uma ação que é guiada pela percepção e que ela seria algo como “este lançar-se, tornado ação, que faz encontrar a consciência e o mundo”, e completa que ela “pode ser caracterizada como uma intencionalidade perceptiva, que direciona a consciência para novas experiências” (ROCHA, 2012, p. 21).

A introdução do termo “enação” no campo da computação, conforme aponta Luciani et al. (2007), aparece pela primeira vez nos repositórios da *FP6 Enactive Interfaces Network of*

⁷ Dicionário Houaiss: *enação*, substantivo feminino (1939) morf.bot qualquer excrescência superficial (emergência), ger. perpendicular ao órgão de onde aflora. Etimologia ing. *enation* (c1842), formado do rad. do lat. *enatus*, part.pas. de *enāsci* 'nascido de, brotar, rebentar, sair de', + ing. *-ion*.

⁸ BRUNER, Jerome. *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

*Excellence*⁹ e essa rede se tornou, segundo a autora, a principal responsável por divulgar o seu emprego. A utilização do termo ajudou a conceituar uma nova classe de interfaces denominadas “interfaces enativas”; as “interfaces enativas” surgem na literatura como uma nova geração de interface que permite expressar e transmitir o “conhecimento enativo” através da integração, em seu design, de vários aspectos sensoriais que são usados como base para construir modos de interação. Normalmente, elas são interfaces do tipo multimodais¹⁰ e se diferenciam das interfaces convencionais, principalmente, no modo como ocorre a interação: enquanto na interface tradicional a interação acontece por meio da mediação baseada no conhecimento simbólico (palavras, símbolos matemáticos ou outros sistemas de símbolos) ou icônico (forma visual de imagens, tais como diagramas e ilustrações acompanhadas, ou não, de informação verbal), na “interface enativa” a interação é fundamentada nas respostas motora (natural e intuitiva), fisiológicas e orgânicas – conscientes e inconscientes – constituídas no ato da interação e exigidas para a realização de tarefas. Como a transmissão do “conhecimento enativo” é mais direta, natural e intuitiva, porque é baseada na experiência e nas respostas perceptuais dos atos motores (BRUNER, 1990; *Enactive Interface Consortium*¹¹; PARAGUAI, 2010), o controle desses processos exigiria sistemas capazes de lidar com informações mais complexas e novos tipos de tecnologias. Por considerar elementos da robótica e dos dispositivos hápticos, se basear nas análises sensório-motora, cognitiva e afetiva do sujeito, a “interface enativa” nos coloca diante de uma mudança de paradigma no que se refere as interfaces computacionais, já que as mesmas têm sido pensadas, desde os anos 70, predominantemente, a partir de referências gráficas para conduzir modos de interação (*Enactive Interface Consortium*¹²; PARAGUAI, 2010).

⁹ http://cordis.europa.eu/fp6/fp6_glance.htm

¹⁰ Possuem vários modos de entrada de dados que podem usar como parâmetro a fala, os movimentos dos olhos, da cabeça e do corpo, gestos e toques das mãos que, por sua vez, são combinados, ou não, com as formas tradicionais de interação, como aquelas que se apoiam nas modalidades gráficas do monitor, nos usos do teclado e do mouse. A vantagem desse tipo de interface é que, ao se basear em múltiplos modos de entrada de dados, amplia-se a usabilidade do sistema e compensam-se as limitações de uma modalidade pela outra. In: Anna Esposito, Nick Campbell, Carl Vogel Amir Hussain, Anton Nijholt (Eds.). *Development of Multimodal Interfaces: Active Listening and Synchrony* Second COST 2102 International Training School Dublin, Ireland, March 23-27, 2009 Revised Selected Papers.

¹¹ Informações técnicas com base no site do *Enactive Interface Consortium*: <http://www.enactivenetwork.org/>

¹² Informações técnicas com base no site do *Enactive Interface Consortium*: <http://www.enactivenetwork.org/>

Atualmente, a pesquisa sobre *enação* tem no campo do design de interface uma de suas principais aplicações e sua potencialidade de exploração é muito vasta. O *Enactive Interface Consortium*¹³, bem como o *Projeto aivoAALTO (brainWAVE)*¹⁴, da Universidade de Aalto (Finlândia), são duas referências importantes sobre o assunto no que diz respeito ao desenvolvimento de interfaces sob o conceito de *enação*. O *Enactive Interface Consortium*, por exemplo, coordena um site que reúne uma série de informações técnicas, teóricas e conceituais, além de documentar vários estudos de caso que auxiliam a investigar o tema, além de manter um canal de debate. Já o *Projeto aivoAALTO (brainWAVE)* concilia várias pesquisas interdisciplinares que lidam com arte, cinema e neurociência, nas quais um dos focos é a produção de interfaces baseadas em *enação*. Ambas referências são fundamentais para a nossa pesquisa.

Além das referências mencionadas anteriormente, o estudo sobre *enação* pode ser aprofundado a partir do livro *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (STEWART et al., 2010), que investiga como o conceito de *enação* tem se tornado paradigma, na atualidade, de várias áreas do conhecimento, e como ele é aplicado pela inteligência artificial, psicologia, neurociência, linguagem e estudos culturais, entre outros.

3. Casos

Alguns casos que levantamos possuem encaminhamentos que ajudam a pensar, tanto na esfera poética-teórica, quanto técnica-prática, a obra audiovisual interativa proposta nesta pesquisa. Por exemplo, a obra *Caracolomobile* (2010), de Tania Fraga, que é um tipo de *interface neural e/ou baseada em computação afetiva*; por meio de um capacete, ondas cerebrais são captadas e transcodificadas em sons e movimentos que se materializam em um organismo robótico; este organismo é capaz de perceber e discriminar estados emocionais e expressivos do ser humano – se o interator atingir um estado de meditação (isto é, se ondas *alfa* forem captadas), o organismo se abre completamente e um som mais constante e grave é reproduzido¹⁵. Um outro exemplo é o trabalho *NeuroBodyGame*¹⁶ (2010), de Rachel Zuanon – trata-se de um sistema de jogo interativo composto por um computador vestível e uma tela;

¹³ <http://www.enactivenetwork.org>

¹⁴ <http://neuro.hut.fi/aivoaalto/>

¹⁵ <http://taniafraga.art.br/2011/09/19/caracolomobile/>

¹⁶ <http://www.rachelzuanon.com>

a interação se fundamenta nos sinais cerebrais do usuário. Conforme ele se sente relaxado, calmo, concentrado, distraído ou tenso, as atividades mentais e biométricas são captadas e transmitidas ao monitor por meio de sinal *wireless*. Tanto o jogo, quanto o computador vestível, reagem às emoções do usuário no momento da interação – o computador vestível, por exemplo, quando é afetado, muda de cor e vibra, dependendo do estado psicológico do jogador (*SOFT BORDERS*, 2011). Também apoiada na atividade cerebral, a obra *Teatro Dello Spirito* (2011), de Luca Forcucci e do celista Michael Kott, apresenta uma performance ao vivo; as ondas cerebrais de Luca Forcucci são avaliadas em tempo real e atuam como referência para combinar um banco de dados de sons captados na floresta amazônica, em minas abandonadas e em ambientes urbanos – tem-se como resultado uma experiência em música eletroacústica que dialoga com o céu de Michael Kott. Seguindo uma outra linha, a obra *ARTHUR 2.0*¹⁷, de Maurício Taveira, parte de um sistema de *eye-tracking* para gerar um filme interativo baseado nos desejos do interator, que são captados a partir do mapeamento dos olhos.

Em um outro patamar de complexidade, a obra *Obsession* (2005/2009) de Pia Tikka foi concebida considerando-se a ideia de *enação* e parte das teorias de Varela¹⁸ (principalmente a teoria da mente incorporada), de Damásio¹⁹ (neurobiologia das emoções, que propõe que a emoção é responsável por desencadear qualquer ato cognitivo) e de Eisenstein (princípios de montagem que combinam conteúdo cinematográfico com os estados emocionais do espectador, que, por sua vez, afetam a narrativa). O trabalho é um tipo de “instalação generativa” baseada em uma interface biosensível, que combina técnicas de mapeamento dos estados emocionais e psicológicos do espectador, transformando-os em elementos cinematográficos – o que perfaz um novo gênero do cinema interativo: o “cinema enativo”²⁰.

Ao contrário da ideia tradicional de interação, por meio da qual ocorre manipulação consciente da informação, em *Obsession* a interação do espectador envolve tanto a cognição consciente, quanto a inconsciente, havendo, porém, o predomínio desta última quando explora

¹⁷ <http://www.mauriciotaveira.net/arthur-20-filme.html>

¹⁸ In: Varela, Francisco *et al.* *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Massachusetts: MIT Press, 1993.

¹⁹ A artista usa como referência: (i) *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Harcourt, Inc., 2003; (ii) *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. Vintage, 2000; (iii) *Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Harper Collins, 1994.

²⁰ Termo cunhado pela própria artista (TIKKA, 2008).

as antecipações e expectativas do espectador. O espaço cênico é composto de quatro telas grandes e uma poltrona que registra movimentos do corpo; a tela que obtiver a orientação dos olhos e do corpo captados torna-se a tela com a narrativa dominante, enquanto as três restantes gerarão estímulos-perturbações que complementam a tela principal. O ambiente projetado contribui para a criação de uma atmosfera narrativa bastante sinistra, capaz de desencadear o suspense e sentimentos de inquietude no espectador. Frequência cardíaca, resposta galvânica da pele, movimentos corporais, movimento dos olhos e respiração são monitorados via bio-sensores, que os transformam em “valores de parâmetro emocional” – estes, por sua vez, interagem em tempo real com um banco de dados generativo que contém imagens, sons, diálogos e vozes pré-gravados. Existe uma forma iluminada de vermelho que fica localizada no braço da poltrona e cuja ergonomia convida o espectador a colocar a mão sobre ela – é um bio-sensor que mede a taxa cardíaca e a atividade galvânica da pele, usando o dedo e a palma da mão como referência, respectivamente. Já a orientação de interesse do espectador é avaliada com um sensor de infravermelho escondido na poltrona giratória. A tela, momentaneamente atendida, é definida como a tela de domínio narrativo. O silêncio e a imobilidade são interpretados como indicativos de interesse do espectador, já o movimento, como a falta dele.

A raiz computacional - a qual a autora chama de “máquina de montagem eisensteiniana” - é um mecanismo narrativo baseado em um conteúdo de metadados que administra a análise dos dados sensoriais coletados (faz a interpretação dos dados psicofisiológicos do espectador em tempo real), cria a atmosfera de som na sala e constrói a narrativa cinematográfica para cada uma das quatro telas; o sistema foi tecnicamente implementado por meio de um cluster de computadores e pode ser monitorado e gerenciado através da internet. Os algoritmos permitem que as regras possam ser desenhadas em formas flexíveis e a influência de cada espectador ser ajustada parametricamente.

Obsession é pioneira e, ao criar as bases para um *cinema enativo*, pavimentou caminho para o desenvolvimento de interfaces tecnológicas mais complexas que investigam as possibilidades de inclusão da atividade cerebral do indivíduo como mais um elemento a ser considerado na interação. A obra é também um protótipo que simula a ecologia dinâmica da emoção e reproduz a “máquina de montagem eisensteiniana”, só que baseada em novas ferramentas computacionais capazes de gerenciar e editar material cinematográfico (TIKKA, 2006, 2008,

2009).

Destacamos que em um artigo²¹ escrito por nós, e apresentado nos anais da Jornada de Pesquisa 2013, fazemos uma análise mais detalhada de *Obsession*, nos concentrando em compreender como as teorias de Varela, Damásio e Eisenstein são articuladas na interface e, especialmente, nos algoritmos responsáveis por lidar com a interação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASCOTT, Roy. *Reframing Consciousness: Art, Mind and Technology*. Exeter: Intellect, 1999.

BRUNER, Jerome. *Acts of meaning*. Cambridge: Harvard Iniversity Press, 1990.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DICKINSON, Sven J.; LEONARDIS, Ales; SCHIELE, Bernt; TARR, Michael J. *Object Categorization: Computer and Human Vision Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ESPOSITO, Anna; CAMPBELL, Nick; HUSSAIN, Carl V. A.; NIJHOLT, Anton (Eds.). *Development of Multimodal Interfaces: Active Listening and Synchrony*. Second COST 2102 International Training School Dublin, Ireland, March 23-27, 2009. Revised Selected Papers.

GIANNETTI, Claudia. **Estética digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

HOLLEMAN, Jeremy; ZHANG, Fan; OTIS, Brian. *Ultra Low-Power Integrated Circuit Design for Wireless Neural Interfaces*. New York: Springer, 2010.

LUCIANI, Annie; CADOZ, Claude (Eds.) *Enaction and Enactive Interface: An Handbook of terms*. Grenoble: Enactive Systems Books, 2007. Disponível em: <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00289119>

²¹ OLIVEIRA, H. C. Interfaces poéticas computacionais baseadas em biosensores. São Paulo: Anais da Jornada de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP-SP, 2013.

- MACIEL, Kátia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009).
- PARAGUAI, Luisa. **Interfaces multisensoriais: Espacialidades híbridas do corpospaço**. In TRIVINHO, Eugênio. *A cibercultura em transformação: poder, liberdade e sociabilidade em tempos de compartilhamento, nomadismo e mutação de direitos*. São Paulo: ABCiber; Instituto Itaú Cultural, 2010. Disponível em: www.abciber.org/publicacoes/livro2.
- PICHILIANI, Mauro C.; HIRATA, Celso Massaki; FRAGA, Tania. *Exploring a Brain Controlled Interface for Emotional Awareness*. Brazilian Symposium on Collaborative Systems. São Paulo: Frei Caneca Convention Center, 2012, p. 49-52.
- ROCHA, Cleomar; REGINO, Pablo de. **Affordances e Enação: convergências fenomenológicas em interfaces afetivas**. CHAMBEL, T.; ARIZA, A.; PERIN, G.; TAVARES, M.; BIDARRA, J.; FIGUEIREDO, M. (Eds.). *Proceedings 6th International Conference on Digital Arts, ARTECH 2012: Crossing digital boundaries*. Portugal, Algarve, Faro: University of Algarve, 2012. 19-24 p.
- SOFTBORDERS: **Catálogo da Exposição Internacional de Artes e Novas Mídias**. GABRIEL, Martha (Org.). São Paulo: Galeria do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), 2011.
- STEWART, John; GAPENNE, Olivier; PAOLO, Ezequiel A. Di. (Eds.). *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. Cambridge, Mass.: Bradford Book, 2010.
- TIKKA, Pia. *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki, 2008.
- ___ *Enactive cinema: simulatorium eisensteinense* in Pepperell, Robert e Punt, Michael. *Consciousness: Cinema, Mind and World*. Amsterdam: Editions Rodopi BV., 2006.
- ___ **(Interactive) cinema as a model of mind**. Transcinemas, Kátia Maciel (org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan T.; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge, Mass.: The Mit Press, 1993.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

ARTISTA UNIVERSIDADE

Lucas Ribeiro de Melo Costa¹

RESUMO

O artigo ressalta a necessidade de aliar a produção artística à pesquisa formal, de modo que potencialize e dê outras vias de entendimento da Arte, e não a conformação da práxis artística na estrutura inflexível da pesquisa acadêmica. Só quando há uma permeabilidade entre o artista e a universidade, torna-se possível o enriquecimento de ambos.

Desta forma, buscamos entender o que difere as pesquisas em Arte do método científico tradicional e suas proximidades (da Arte) com o pensamento sistêmico, que compreende um método complexo de pesquisa, sem a necessidade de ramificações de um todo, visando não perder características essenciais, para uma contribuição original destes pesquisadores na universidade.

Palavras chaves: artista, Arte, sistematização.

[Só é verdade o que é claro – Descartes]

[Arte é uma mentira que nos faz ver a verdade – Picasso]

Em meados de 80, o pesquisador Silvio Zamboni (2001) já previa que as metodologias utilizadas por outras áreas, principalmente da ciência, poderia deturpar a pesquisa em Arte em sua gênese. Isso porque tanto os órgãos de financiamento quanto os próprios projetos de

¹ Mestrando em Artes Visuais na linha de pesquisa “Processos e Procedimentos artísticos” (PPG I.A / UNESP) com bolsa CAPES, sob orientação do Prof. Dr. Agnus Valente. E-mail: lucas_irs@hotmail.com

pesquisa, não tinham um modelo pré-estabelecido nem critérios suficientes para sua boa avaliação, “as Artes não figuravam como campo possível de uma pesquisa sistemática e metódica” e desta maneira, acrescenta o autor, “eram simplesmente ignoradas pelos nossos órgãos financiadores de pesquisa” (idem, 2008). Assim, o empréstimo de outras metodologias, assim como sua análise e avaliação, advindas de outras áreas, com propósitos bem distintos da Arte, foram os meios encontrados para a legitimação desta área na pesquisa.² No entanto, essas estruturas pouco flexíveis, não dão conta das características mais específicas dos artistas que desenvolvem uma pesquisa sistemática, com base nas suas poéticas, dificultando o desenvolvimento e a consolidação deste tipo de pesquisador que lida diretamente com a práxis e, impossibilitando novidades metodológicas que poderiam auxiliar os dispositivos da pesquisa acadêmica.

Essa habilidade de esquivar-se é muito visível na linha de pesquisa “processos e procedimentos artísticos”³, visto que ali estão inseridos os artistas no âmbito formal de pesquisa nas universidades.

Esse tipo de pesquisador, que é antes de tudo um artista, não se familiariza com a metodologia de tendências cartesianas, onde a racionalização é o cerne e o meio para sistematização e conseguinte compreensão do objeto de pesquisa. Tanto em ciência, que é uma área metódica, como em Artes, que têm paradigmas mais difusos, há dois vetores comuns em ambas as pesquisas, que é a intuição e a sistematização. Mas em Artes, a intuição surge como condutora de todo o método de pesquisa, devido à natureza do próprio trabalho artístico, fundamentalmente subjetiva.

Na fórmula cartesiana⁴, a condição básica é delimitarmos o objeto, pois, segundo o filósofo, a verdade é atingida através de clareza suficiente (evidência) e tudo que, por sua vez, é claro, deve ser subdividido em partes menores num processo que vai do complexo para o simples (divisão) e através dessa operação é possível ir ao cerne da questão, ou seja, sua essência,

² O CNPq foi a primeira instituição de fomento que reconheceu as Artes (1984) como área de pesquisa no Brasil, inclusive, Silvio Zamboni ajudou a consolidar a área recém criada nesse órgão. Antes disso, as pesquisas em Arte eram avaliadas em áreas próximas.

³³ Linha de pesquisa recém criada na área de Artes visuais dedicada às práticas artísticas. Também conhecida como “Poéticas artísticas”, “Poéticas visuais” etc.

⁴ Cf. Descartes, René. *O discurso do método*. Col. “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Disponível em: fortium.edu.br/blog/rogerio_basali/files/2010/03/Descartes_Discurso_do_Metodo_Tradicional12. Pdf. Acesso em: 09/10/2013.

onde através da análise (ordem), as coisas passam a se tornarem relacionadas e, assim, o pensamento possa ser restabelecido com as devidas impressões (enumeração).

Essa convicção do método, real como a luz que brilha, de fato endossou o pensamento ocidental, assim como esclareceu diversas áreas do conhecimento. No entanto, como bem sabemos, eclipses existem, e parece ser nessa bruma que todo o processo artístico se insere.

A sensibilidade opera como um relâmpago nesses abismos sombrios, e o clarão permite uma visão rápida dos lineamentos desse desconhecido: a própria percepção que é a intuição do artista e que ele luta, então, para nos comunicar pelos símbolos que inventa. (READ, H. 1981:34)

Sob o ponto de vista da Arte, sua pesquisa não condiz com aquele rigor de máquina; o rigor existe, mas o método reducionista⁵ não o representa. E por ironia, se utilizássemos a simpatia de um Newton para pesquisas em Arte, ia nos fugir muitas das características intrínsecas a obra, suas questões intuitivas que a concepção mecanicista não a leva em conta no processo geral, e praticamente extingui-o nos resultados apresentados.

A Arte, de seu processo criativo até o produto final - quando há - não existe um problema específico para seu início (imprecisão) ou uma pergunta funcional; são vários caminhos e resultados decorrentes que não desqualificam um ao outro. Ela opera em rede e tudo ali contido, está inter-relacionado; essa complexidade é nuclear e sua subdivisão a torna sem graça ou sem potência, porque as coisas têm determinado significado quando estão juntas (simbiose) e não separadas, como quer o método mais científico, mais cartesiano.

Essa instabilidade que permeia todo o processo (caótico), de fato, abre caminhos para as mais variadas possibilidades, através da paulatina mediação e construção de um trabalho, pois essa

⁵ Desde a Revolução Científica (séc. XVI-XVIII) o sistema de pensamento já vinha mudando gradualmente com as descobertas de Copérnico (1473-1543) até Francesco Redi (1626-1698). O que nos interessa aqui é salientar a importância do método de Galileu Galilei (1564-1642) em retirar a ciência do contexto filosófico e dar a ela a função de estudar apenas os fenômenos que possam ser medidos e quantificados. A partir dessa especialidade da ciência, René Descartes propôs um método analítico, onde essas coisas devem ser isoladas para serem resolvidas. Para concluir o sucesso dessa visão científica ocidental, Isaac Newton completou-os mostrando que era possível ver tudo no mundo como objetos independentes, conhecida hoje por visão mecanicista. Cf. CAPRA, F. (1996)

maneira não quer ser pontual, no sentido estrito; ela quer ser abrangente e concentrada ao mesmo tempo, Arte é abertura (amplitude).

Não quero dizer que toda a história do pensamento ocidental preponderante até o séc. XX é inválida, mas neste caso, pode sim, deixar estéril grande parte da capacidade acadêmica de um artista através de um enrijecimento discursivo.

Arte e o método científico tradicional não partilham das mesmas ambições; enquanto esse visa à racionalização e generalizações, através da explicação, aquela busca sempre de modo particular – via poética – uma reflexão ampla. Desta forma, devemos buscar um processo de pesquisa que dê conta das especificidades da Arte e do seu fazer, para que sua força motriz continue preservada e capaz de se manter - como nas outras áreas - fonte de conhecimento e pesquisa.

[a Arte] trata-se sempre de uma realização pessoal – isto é, não há nada de concreto nem mensurável sobre a qualidade assim conseguida: é uma presença, *une dureté pure*, no sentido de Bergson⁶, e não pode ser apreendida pelo intelecto. É apenas acessível à faculdade que chamamos de intuição, e nenhum volume de ceticismo científico pode privar-nos dessa palavra necessária para indicar forças ou processos até então inacessíveis à observação científica. Há sempre numa obra de Arte esse elemento intangível, a que ela deve sua vitalidade, seu poder mágico de estimular a vida, e a posse dessa capacidade de transformação, pelo artista, é seu estilo. (READ, H. 1981:190)

O fundamental na Arte é a dúvida, a curiosidade que pressupõe e exige a experimentação (especulação) e nada parece apaziguado no exercício. A impossibilidade de explicação dessas características sensitivas e/ou intuitivas, operante na Arte, é justamente o escopo dessa linha de pesquisa. Ora, se não explicamos e/ou não conseguimos sistematizar a produção artística através da metodologia científica já citada, temos que apresentar nossa poética e seus

⁶ Segundo o filósofo Henri Bergson (1859-1941) o ato criativo é algo original e similar com o funcionamento da consciência que, segundo ele, é um processo de fluxo ininterrupto de memórias, impressões e outros fatores que não podem ser mensuráveis, nem seu tempo ramificado ou classificado através do método científico. Esta concepção de tempo - e que Herbert Read o compara com a Arte - é chamada por Bergson de duração pura. (N. A.)

desdobramentos, de outra maneira (mesmo que em linguagem verbal) e de forma convincente, que não a analítica (exata).

Esse caráter desorganizado do fazer artístico é somente aparente, uma vez que seu procedimento é acertadamente concentrado, em razão dos critérios e do recorte feito pelo artista, através da poética. A produção artística é antes de tudo tautológica e, apesar da abrangência de suas conexões para formar o corpo do trabalho (seja ele qual for), elas funcionam dentro de uma lógica onde tudo faz sentido e se justifica e, portanto, está distante da aleatoriedade justamente porque é um circuito.

Isso aproxima o processo criativo ao pensamento sistêmico⁷, onde são impossíveis as subdivisões de algo (como queriam a turma de Descartes e Newton) em pequenas partes, porque de acordo com a visão sistêmica, “as propriedades essenciais de um organismo, ou sistema vivo, são propriedades do todo, que nenhuma das partes possui” (CAPRA, 1996:46) e por isso, o “todo” deve ser contextualizado, de modo que a qualidade intrínseca seja preservada.

Esses sistemas não-lineares são caóticos, mas não desordenados. A diferença entre a desordem e o caos pode ser explicada pelo movimento gerado nesses circuitos. No caótico, não há linearidade, porém, o movimento percebido não é aleatório porque mantém uma lógica, existem pontos que orientam essa trajetória. Mesmo que não sejam fixos, no sentido de querer vetar a ação, e nem alocados periodicamente, no sentido de produzir ações cíclicas, são pontos que de alguma forma ordenam; ou melhor, é um tipo de atrator, um “atrator estranho”.

Conhecido da matemática, os atratores estranhos lidam com essa complexidade inserida pelo pensamento sistêmico e sua aparência é de fato, caótica. O “pêndulo caótico”, conhecido como “atrator de Ueda” é um exemplo matemático desse sistema formado por balanços caóticos e singulares, já que os pontos que o ligam, não estão distribuídos de forma aleatória e sim, correspondentes ao movimento do atrator; isto é, todo o movimento do sistema está relacionado e condicionado a configuração do atrator, suas dimensões.

⁷ O “pensamento sistêmico” surgiu na primeira metade do séc. XX e endossado pelas idéias advindas da biologia. A grande questão científica do séc. XX era a impossibilidade de entendimento dos sistemas através da análise; desta forma, os sistemas deviam ser encarados em seu contexto, como parte de algo maior. Cf. CAPRA, F. 1996.

A lógica da criação artística, se é que podemos chamar assim, segue um funcionamento similar ao do atrator de Ueda, uma vez que é altamente organizada em razão de seu movimento estar restrito ao seu atrator, que em arte, são sugeridos pelos desdobramentos da obra em si mesma, do seu processo. Esse atrator é comparado por Capra (1996) à “transformação de um padeiro”, visto que, se cortarmos a massa de um pão, visualizamos todo o movimento exercido pelo padeiro contra ela. Desta forma, os movimentos do padeiro – atrator – deram origem a toda movimentação da massa sobre ela mesma – que é caótica.

Contudo, devido ao número restrito de possibilidades do atrator, temos um número igualmente limitado desses movimentos. Por isso é complexo e caótico, mas nunca desorganizado, tal como o é a atuação artística, onde os limites desse artista são testados a cada obra indicada e conseguida pela sua poética: o atrator do artista.

A massa de pão está para a obra assim como os movimentos do padeiro está para a poética, seu modo de fazer. A arte lida, antes de tudo, com sua própria dinâmica, ela é de fato um atrator “bem” estranho.

Possivelmente, o reflexo dessa movimentação da poética, transborda os limites da obra e deve ser relacionado junto à fala desse artista, disposto em sistematizar de alguma forma, sua produção prática ao contexto acadêmico, mas sem ceder aos formatos, que aplicados a arte, adquirem um aspecto simplório que não dão conta da sua capacidade inventiva.

Se acreditarmos que Arte e Ciência, quando comparado seus programas, estão mais próximas agora, sob a luz do pensamento sistêmico, também aceitamos que ambas lidam com processos criativos em alto grau, diferente do que o método científico anterior é capaz de cercear em prol de uma realidade, que hoje sabemos ser utópica até mesmo na Ciência.

Michael Pollany diz que os “Cientistas sabem mais do que conseguem comunicar: o objetivo de uma completa objetividade em Ciência é uma ilusão” (apud VIEIRA, 2008:52) e só temos esta noção porque lidamos com esses sistemas complexos e, de fato, nos afastamos do pensamento analítico, aquele que divide.

Dentro da pesquisa

Já não é um assombro a noção da impossibilidade de racionalizar e sistematizar o “todo”. A recepção, então, deve ser corroborada por outra linguagem que não a verbal (ZAMBONI: 2001). O processo criativo segue a formulação de perguntas e respostas que giram em torno do trabalho, solucionadas pelo artista. É importante, nesse caso, levar em conta o próprio funcionamento do processo artístico. Tanto o modo de escrita, como o de realização e apresentação dos trabalhos, têm fator relevante nesse tipo de estudo e é muito natural a prática alimentar e dar norte ao contexto teórico da pesquisa, pois, o método de trabalho artístico é justamente a sincronia do intuitivo e do racional. O ato de explicação ou apresentação no formato acadêmico deveria, então, respeitar essas relações que, de nenhuma maneira, é um método mais linear, como os emprestados das ciências humanas; nem aponta um conceito ou a ilustra com trabalhos. Isto porque o objeto do artista está em formação durante a pesquisa; não é algo já estabelecido ou finalizado no tempo, como ocorre nas abordagens críticas e teóricas, salvo algumas exceções - como é o caso da crítica genética.

O viés do artista é se colocar através da poética, ou seja, ser ao mesmo tempo, testemunho e autor de seu trabalho (REY: 1996) e usar o que lhe for necessário para apresentar a coisa de forma coerente, com o seu vocabulário, no terreno que ela anda e com quem flerta. Não têm nada a ver com intenções de poda, de recorte, da explicação, de conclusões que geralmente soam presunçosas, como por exemplo, sobre o quê é o trabalho, o quê ele significa, ou ainda, o quê ele quer dizer.

Se aceitarmos como alternativa única, a tendência teórico-prático, e sempre levarmos em conta a teoria para, através de uma posterior reflexão, concretizar os trabalhos, chegaremos a uma definição do que talvez fosse a inversão da prática artística.

Ora, se o artista trabalha com a intuição, ele se aproxima de questões íntimas ao próprio trabalho. Se ocorrer uma inversão na proposta, parece que o processo criativo diminui a intensidade e os trabalhos são inseridos na pesquisa como tentativa de explicação de tais conceitos. A questão é o trabalho, e as respostas é o seu interpretante; se a questão torna-se a teoria e a resposta o trabalho, conseguimos explicá-lo melhor partindo da premissa que aquilo é ilustração de conceitos, do que Arte propriamente dita, porque criação é amplidão.

E devido essa amplidão, nada em Arte é dito com certeza, porque existem linhas de atuação que foge a regra, como é o caso dos artistas conceituais, que praticavam mais a teoria do que a prática, e alguns desse círculo ousavam dizer que o objeto resultante nem era essencial, muito menos a ação; são quase platônicos em relação à suficiência da idéia. Contudo, se um genuíno conceitual estiver na universidade de nosso tempo, sem dúvida, ele não se prestará a ilustrar seu pensamento, pois o próprio trabalho artístico, com toda a certeza, será sua monografia, a obra é o conceito e o conceito é a obra.

A coisa mais importante que devemos ter em mente, é se estamos conformando o trabalho de Arte à determinada linha de raciocínio objetiva, que enfatiza suas explicações e seus resultados exclusivos; ou se a partir desta produção artística, encontramos as ferramentas para o entendimento de mundo e brechas para determinadas reflexões.

A pesquisa que não se valida através de uma literatura específica e já determinada, é reconhecida quando mantêm a mesma característica do artista que, como bem disse o velho Baudelaire, “vai ao fundo do desconhecido para encontrar o novo.”⁸

Sobre os resultados

A Arte nasce, cresce e vive num meio caótico, seu funcionamento é assim e os paradigmas dela não compartilham com as de outras áreas mais íntimas com a sistematização. Isso afeta toda a estrutura para formular uma pesquisa, como em julgá-la também, pois os resultados não são passíveis de análises funcionais afetando então a capacidade de sintetizar ou de colocar a prova esses resultados. De qualquer forma, nem digo que a pesquisa em Arte deva cair em romantismos, mesmo que uma parcela do objeto de pesquisa (poética) nos escapa a linguagem racionalizada; mas que ao menos indicamos uma possível aproximação.

Charles Watson (2012) diz que a coisa mais fascinante em Arte é justamente seu caráter desprezioso diante às demandas funcionais. Esse aparente desperdício de energia em uma atividade ociosa, que não promete conclusões especializadas e objetivas faz com que o artista, de fato, trabalhe sempre com a idéia de “autotelismo”, onde o processo é sua justificativa de

⁸ Fragmento do poema de Charles Baudelaire no livro “As Flores do mal”, 1857. Disponível em <http://livros.universia.com.br/2013/06/06/baixe-gratis-o-livro-as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire/>. Acesso em 09/11/2013.

existência; isto é, a motivação da ação é intrínseca e, portanto, não nasce de uma demanda externa a ela, necessária para a explicação do processo.

O trabalho de Arte é um compromisso com a ação e não devemos buscar prerrogativas para a produção nem avalizá-las sob a égide dos cumprimentos de funções; as conclusões só fornecem riqueza ao processo desde que elas variem junto ao processo e não estejam presas aos resultados preconcebidos, “*obras son amores y non buenas razones*”⁹ e, mesmo que dão destinos dos mais variados para a produção, não parece ser inteligente ela nascer de operações tapa-buracos.

A elucubração mental pode distanciar tanto a práxis, que o artista se vê provocado a responder, de modo passivo ou angustiado, todo o corpo da pesquisa teórica, com a execução de trabalhos práticos, justamente para suprir essa demanda verbal produzida. Em sentido inverso, o artista pode também, partir para um preenchimento frenético de lacunas teóricas frente a sua produção poética, já totalmente sustentável (WATSON, 2011). Esses são dois problemas natos dessa linha de pesquisa, que preservam a mesma característica, devido seu método de não contemplar as atividades mais genuínas do processo artístico que é a sua própria inutilidade, ou como quer Charles Watson, as informações que ainda não entendemos e por isso não achamos o que elas resolvem.

Se existem diversos pontos de vista, como estamos crendo, há logicamente diversos meios interpretativos e brechas de prosseguimento, e se o objeto de pesquisa é a cara da poética artística, o problema é justamente uma invenção e as soluções, também particulares. Por conseguinte, a conclusão não segue o caminho usual de afunilar o pensamento, uma espécie de quase-limite. Ela abre caminhos para outras perspectivas ou continuidade das mesmas. O cessar da pesquisa (afinal, todos nós prestamos contas e seguimos regulamentos) não significa uma resposta reta para determinada situação e as considerações finais seguem os passos, portanto, do que entendemos por utopia. Resultados nessa linha de pesquisa se familiarizam com novos problemas. Não se lê solução.

⁹ Declarações de Pablo Picasso a Marius de Zayas em 1923, publicada em maio do mesmo ano na revista *The Arts de Nueva York*. Disponível em: <http://www.Artemx.biz/index.php/blog/111-picasso-ideas-del-Arte-2>. acesso em: 12/08/2013

Sobre a Contribuição

Tomar como estudo, a própria poética, não é uma questão de forjar um arcabouço teórico para proteções futuras, nem se trata do narcisismo que nos acusam vez ou outra. O cerne desta linha de pesquisa é elucidar, de modo inteligente, os pontos que a práxis artística contribuem no processo de compreensão, criando novas estratégias para reflexão que não interessam somente o artista, mas a comunidade especializada até os bolsões maiores da cultura.

O estudo da poética, feita pelos artistas, é um ganho na pesquisa em Arte porque incide justamente sobre o processo de criação, já que o pesquisador está inserido nesse circuito em todas as etapas, que vai da formação do trabalho artístico até a sistematização acadêmica e, deste modo, não há nenhum motivo relevante – de todos que já ouvi - para rejeição desta linha de pesquisa, já que as universidades ocupam papel central na formação de novos artistas.

(...) nesses centros é que se desenvolve a grande massa de pesquisas, aperfeiçoam-se docentes, titulam-se pesquisadores, iniciam-se estudantes na pesquisa, enfim, é aí que se faz avançar o conhecimento e se estabelecem as bases para a melhoria da qualidade de nossas pesquisas e do ensino de Artes. (ZAMBONI, S. 2008)

A carreira acadêmica do artista-pesquisador é defendida aqui com o devido respeito às experiências práticas desse, já que, como bem disse Herbert Read (1981), grande parte da educação superior no mundo moderno, “aspira a um ideal de perfeição teórica ou intelectual no qual a experiência sensorial direta já não é mais admitida como prova” e desta forma, o autor conclui que “a criação é a preocupação de uma pequena minoria que fugiu do padrão social de nossa civilização tecnológica”.

Além da linha de “processos e procedimentos artísticos” ocupar-se da criação, ela facilita, em certa medida, a entrada desses na universidade, visto que não precisam recorrer para linhas de pesquisas prioritariamente teóricas e parcialmente distantes em suas respectivas atuações.

Hoje, a presença desses artistas-pesquisadores nos institutos já não contempla apenas o aprendizado de técnicas artísticas, aliás, foi esta característica retrógrada que rotulou o “acadêmico”, dando certo ranço ao termo nesta área. É mais esperado deste professor, uma

capacidade prático-teórico de peso equivalente, e que sejam suficientes para orientar e sugerir repertório consistente para o aluno desenvolver sua poética. Esta “plasticidade intelectual”¹⁰ na orientação já é uma condição esperada na atualidade, que foge dos parâmetros acadêmicos de outrora, calcada em questões de cunho teórico ou tecnicista, sem aproximações dessas frentes.

Se anteriormente o ensino de artes visuais, às vezes, não explicitava questões de pesquisa, parece-nos conseqüência um ensino fundamentalmente centrado nas questões técnicas, muitas vezes em detrimento das questões artísticas. O artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento. (REY, S. 1996: 84)

É nesse sentido que a contribuição do artista parece ser muito enriquecedora, pois ao tratar das poéticas, está mais próximo dos jovens artistas e entende melhor o empenho de cada um, pois a tarefa dele é justamente propiciar o crescimento dos alunos (VIEIRA, 2008). Por não estarem distantes em suas atuações, artista discente e artista docente formam um ambiente significativo.

Este novo time de pesquisadores investe em outras questões da produção artística que não estão, de fato, nas conversas dos teóricos. Esse modo de pesquisar agrega valores alheios ao mundo acadêmico – e que já estavam contidos na Arte – estabelecendo uma rede de informações e trocas que contribuem no processo de consolidação da área e dá fôlego para ultrapassar a esfera acadêmica, já que grande parte dessas pesquisas é veiculada em outros setores que não a universidade, como é o caso das exposições e seminários. As fronteiras estão paulatinamente sendo borradas.

Não irei levar o assunto para outra questão, mas saliento que, por mais distante que possa parecer, o conhecimento formal (pesquisa e atuação nas universidades) incide diretamente nesse processo criativo e, de uma forma ou de outra, todo o circuito artístico sente as conseqüências dessa nova produção. Se dermos conta que parte significativa do pessoal

¹⁰ Termo utilizado por Umberto Eco em *Obra aberta*.

envolvido no circuito artístico, tem formação superior na área, a Arte contemporânea deve estar ligada, de uma forma ou de outra, a essas estruturas criadas na universidade e seus modos de abordagem. A migração dos artistas, que antes ocupavam em sua maioria, somente os ateliês, e hoje estão reivindicando um espaço na pesquisa, é uma via de mão dupla, onde o trânsito criativo ocorre entre ambas as partes. Esta influência mútua entre Arte e pesquisa é o que justifica um cuidado maior com a metodologia utilizada, pois o que se pretende, é aliar a produção artística à pesquisa acadêmica, para enriquecimento recíproco de ambas. Em caso de incompatibilidades, que a alteridade seja resguardada e não aniquilada; ninguém pode ser covarde diante de um sistema complexo.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal [documento eletrônico]**. Disponível em: <http://livros.universia.com.br/2013/06/06/baixe-gratis-o-livro-as-flores-do-mal-de-charles-baudelaire/>. Acesso em 09/11/2013.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, Amana-Key, 1996.

DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICASSO, Pablo in Zayas, Marius. **Declarações**. Revista The Arts de Nueva York, 1923. Disponível em <http://www.Artemx.biz/index.php/blog/111-picasso-ideas-del-Arte-2>

READ, Herbert. **As origens da forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. *Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 81-95, Nov.1996.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão, 2008.

WATSON, Charles. **Entrevista concedida**. Rede Globo, 2012. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/jo-entrevista-o-professor-charles-watson/2223004/>

_____ in TABORDA, Raul; FERNANDES, Amaury. **Processo criativo**. UFRJ, 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TeNjbaFTzaE>

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2 ed. Campinas: autores associados, 2001.

_____ **“Os últimos vinte anos da área de Artes plásticas no Brasil: algumas impressões e comentários”**, Brasília: ANPAP, 2008. Disponível em <http://anpap.org.br/zamboni.html>

_____ In Stella Maris de Figueiredo Bertinazzo (Org.) **Anais do 6º Encontro Nacional da ANPAP**; Brasília: ANPAP, IdA/UnB, 1994.



A ESTÉTICA AFRO-BRASILEIRA DE CARYBÉ

Marcelo Mendes Chaves¹

RESUMO

A estética de Carybé inscreve-se em uma produção simbólica oriunda do espaço temático religioso de matriz negro-africana jeje-nagô. Por meio da vertente mitológica, busca compreender a ritualística e insere-se no campo filosófico iorubá.

CUNHA² define arte afro-brasileira como: “Uma expressão convencionalizada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto”; o autor propõe ainda uma divisão em quatro grupos, a saber:

- Aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente;
- Os que o fazem de modo sistemático e consciente;
- Os que se servem não apenas de temas, mas também de soluções negras espontâneas e, não raro, inconscientes;
- Os artistas rituais.

Carybé desenvolve a temática afro-brasileira de modo sistemático e consciente, como AMADO ilustra:

Pesquisa é uma palavra limitada e fria para designar o relacionamento de Carybé com o candomblé baiano, o domínio da verdade dos Orixás e de seus ritos obtidos no passar do tempo como resultado de uma intimidade total.³

A prática etnológica do artista, iniciada em meados dos anos 1950, corroborou de forma substancial para o documentário proposto sobre o candomblé, o livro *Os Deuses Africanos no*

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva. Co-orientador: Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva. e-mail: marcellomendez@usp.br. Agência financiadora: CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior/2012.

² CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte Afro-brasileira*. ZANINI, Walter (org.). História Geral no Brasil. São Paulo, Instituto Moreira Sales. 1983.

³ AMADO, Jorge. Obra maior. CARYBÉ. Ibid., 1993, p.11.

Candomblé da Bahia. Discorrendo sobre o eixo temático da cultura afro-brasileira, sua estética é impregnada de um discurso de caráter manifesto entre a tradição e o novo até então. Observa-se, desse modo, uma repetição da temática religiosa afro-brasileira ao longo de toda sua produção artística.

Segundo CUNHA, o que se afirma para a arte africana é compatível em relação à arte afro-brasileira. Para uma compreensão global, a análise será dividida em dois níveis:

- Formal e técnico;
- Finalidade e sentido.

FORMAL E TÉCNICO

Partindo do princípio de que a arte só faz sentido à medida que exprime padrões culturais, oferecendo uma visão de mundo e das ideias que a acompanham, vale salientar a presença partícipe do negro na formação cultural brasileira. Dessa forma, não seriam apenas as soluções formais apresentadas no processo de manufatura de determinado objeto que o definiriam como arte, mas tantos outros elementos que o tornariam essencialmente um ícone.

Segundo DEWEY⁴, a arte é uma qualidade que impregna uma experiência e a experiência estética é sempre mais do que simplesmente estética. Um corpo de materiais e significados que não seriam estéticos, a priori, mas que se tornam estéticos quando tomam um movimento ordenado e rítmico pelo humano, o humano aqui em conexão com a natureza da qual faz parte. Esse humano traduz a experiência estética como social, considerando-a uma manifestação, um registro.

A arte africana e, por conseguinte, a arte afro-brasileira em sua origem, como indica CUNHA, é, sobretudo, comunitária, ao passo que a arte ocidental dá lugar ao individualismo:

Com toda problemática desfavorável à eclosão do talento negro, o espaço possível eram as casas de culto de matriz negro-africana. A arte produzida, embora não tenha sofrido solução de continuidade, limitou-se a feitura de objetos iniciáticos ligados ao culto e ao rito.⁵

Dessa forma, o registro de Carybé e, posteriormente, a elaboração desse conjunto de aquarelas, faz menção a esse artista citado por CUNHA.

⁴ DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

⁵ CUNHA. *Ibid*, 1983, p.1022.

O livro *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* apresenta-se em 128 aquarelas, executadas entre 1950 e 1980, com textos de Waldeloir Rego e de Pierre Fatumbi Verger, introdução de Jorge Amado, e edição gráfica de Emanuel Araújo.

A aquarela é uma técnica de pintura na qual os pigmentos se encontram suspensos ou dissolvidos em água, tendo extensa gama de suportes, embora o mais comum seja o papel com elevada gramagem. O papel integra a obra de arte, seja no desenho ou na aquarela, como cita AZEVEDO, “o desenho tem acompanhado a história do homem a mais tempo do que a escrita”⁶. Encontramos sociedades ágrafas, mas não sociedade sem registro de imagens.

CARYBÉ comenta na introdução do livro:

Pois é, começou com grandes viagens de bonde, Cabula, Rio Vermelho, Liberdade, Bom Gosto, Federação... viagens que eram audiovisuais vivos, janelas, quintais, cacimbas ou barrocas de terra rubra onde a vida corria a pleno sol ou à luz dos fífós e da lua. O céu vestido de arraias de dia e de noite de foguetes anunciando a chegada dos Orixás.⁷

A concepção da publicação em pauta é elaborada a partir de um extenso caderno de campo, exclusivamente com desenhos de memória, captados por meio das incursões de Carybé pelos candomblés baianos.

Em seu artigo, SILVA⁸ analisa a obra com base no *xirê* dos orixás: “*Xirê* é uma estrutura sequencial de louvação (com cantigas e rezas) dos orixás cultuados em um terreiro ou mesmo numa “nação” (modelo de rito), indo de Exu a Oxalá.” O livro apresentaria, em um primeiro momento, a estrutura litúrgica de uma cerimônia de candomblé Quetu. A proposta, no entanto, vai além: apresenta de forma sistemática a sequência iniciática, ou seja, do nascimento simbólico ao culto fúnebre, incluindo o culto aos ancestrais.

Baseando-se no *xirê*, o livro pode ser dividido em quatro sessões:

- Iniciação;
- Xirê;
- Axexê;
- Culto aos ancestrais.

⁶ AZEVEDO, Elizabeth. O papel na arte brasileira do século XX (Não consta a cidade nem o ano) DBA, p. 43.

⁷ CARYBÉ. “Candomblé”. Ibid., 1993, p. 15.

⁸ SILVA, Vagner Gonçalves da. “Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé.” In: *Ponto Urbe*, Revista Eletrônica do NAU-USP, n.10, 2012 (ISSN 1981-3341). <http://www.pontourbe.net>

INICIAÇÃO

A publicação apresenta em toda a sua extensão, de forma didática, o caminho do iniciado. Procura catalogar a importância da música para a religião; os fundamentos religiosos mais relevantes e o nascimento simbólico por meio da feitura do orixá. Sua maior parte é dedicada ao *xirê* dos orixás, encerrando com ritos fúnebres e o culto aos ancestrais.

A primeira sequência de aquarelas apresenta os principais instrumentos musicais e os seus tocadores, os *alabês*.

Os Instrumentos:

- atabaques: rum, pi e lê;
- agogô;
- Xekerê.

SILVA⁹ comenta que “a música é fundamental nessa religião”. A música faz a intermediação entre os homens e os deuses porque os orixás incorporam em seus filhos para dançar e distribuir o seu *axé*.

Em um segundo momento, Carybé descreve uma saída de *Iaô*, o iniciado. A sequência compreende onze aquarelas:

como a finalidade de toque atribui um “sentido particularizado” à estrutura do *xirê*, as saídas de *Iaô* são os momentos plenos da expressão da vida religiosa do povo de santo, pois nelas os orixás nascem publicamente, assim como seus filhos nascem (ou renascem) para o culto dos orixás.¹⁰

A festa pública de uma iniciação é chamada de saída de santo e Carybé representa quatro momentos, segundo o *candomblé baiano*:

- saída de Oxalá, ou saída de branco;
- saída de nação, ou saída estampada;
- saída de *ekodidé*, ou a saída do nome;
- saída de “gala”, ou saída do rum ou ainda saída rica.

Para SILVA, Carybé decodifica o processo de iniciação desde o princípio, dando ênfase em sua elaboração, afirmando dessa maneira a identidade religiosa do indivíduo e do grupo ao qual pertence.

⁹ SILVA, Ibid, 2006, p 25.

¹⁰ Id., Ibid, p.25.

XIRÊ

"No desenvolvimento do tema orixás, Carybé buscou retratá-los enfatizando os aspectos de sua identidade mítica ¹¹". A sessão dedicada ao *xirê* dos orixás compreende uma série de cento e duas aquarelas, representando os orixás na ordem em que eles são saudados no *xirê*, a saber:

- Exu; Ogum; Oxóssi; Logum Edé; Ibualama; Otin; Iyami; Omolu; Ossaim; Irocô; Tempo; Oxumaré; Xangô; Axobô; Nanã; Ibeji; Iansã; Oxum; Obá; Ewa; Iemanjá; Ifá; Oxalá.
- Para cada Orixá citado, a sequência de aquarelas obedece a seguinte ordem: mito, orixá, ferramentas e ritos.

MODELO DE APRESENTAÇÃO DO LIVRO

Livro de rara beleza: "Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia" é, ao mesmo tempo, documentário completo, de extrema precisão, sobre o candomblé. Longa e profunda pesquisa, extraordinária recriação artística, sua existência significa a preservação de aspectos dos mais representativos da memória do povo brasileiro. ¹²

A fim de exemplificar o modelo que o livro segue, a apresentação do Orixá Exú foi salientada.

EXU

"Exu come tudo que a boca come, bebe cachaça, é um cavalheiro andante e um menino reinador. Gosta de Balburdia, senhor dos caminhos, mensageiro dos deuses, correio dos Orixás [...]" ¹³

Da mesma maneira como é realizado no *xirê*, Exu é o primeiro orixá a ser apresentado na segunda parte do livro. Uma sequência é observada ao longo de todo capítulo: a narração de um dos mitos do orixá; sua saudação; cores de suas contas; comidas; dia da semana; suas vestimentas; ferramentas; e pelo menos um dos ritos dedicados a ele. No caso de Exu:

¹¹ SILVA, Ibid, 2012, p.29.

¹² AMADO, Jorge. Obra maior. Carybé Ibid., 2006, p.11.

¹³ AMADO, Jorge. Carybé. Ibid., 1979, p.22.

MITO

O mito que CARYBÉ¹⁴ apresenta para Exu ilustra bem o seu caráter ambíguo. Conta-se que um rei havia deixado de lado a rainha por outra esposa, situação em que Exu encontrou oportunidade de se divertir. Procurou a rainha dizendo: se, com esta faca, você cortar alguns fios da barba de seu marido, ele voltará para você. Em seguida, foi avisar o rei e disse: tome muito cuidado porque ouvi dizer que sua mulher planeja matá-lo. Procurou também o príncipe e disse: seu pai quer que o exército parta na calada da noite para a guerra.

Ao anoitecer, a rainha foi aos aposentos do rei com a faca dada por Exu para cortar alguns fios de sua barba. Quando a lâmina tocou o pescoço do rei, ele começou a gritar. Com a barulheira infernal, o príncipe entrou nos aposentos com os soldados. Pensando ser um complô, o rei chamou sua guarda e a confusão estava instalada. Exu, montado em uma viga, divertia-se com o acontecido.

VERGER considera Exu um orixá de múltiplos e contraditórios aspectos, tornando difícil classificá-lo de uma maneira coerente. “De caráter irascível, ele gosta de suscitar dissensões e disputas, de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas”.¹⁵ Exu, no entanto, pode ser considerado o mais humano dos orixás: nem bom e nem mau completamente. Se for tratado com consideração, ele torna-se um amigo prestativo.

Exu protege os espaços sagrados, as casas, as cidades e as pessoas. Por intermédio dele, todos os pedidos chegam aos pés do deus supremo, *Olorum*. Por esse motivo, Exu deve ser sempre o primeiro a ser saudado. Nada pode se realizar sem que as oferendas lhe sejam dedicadas.

Ferramentas: ogó e tridentes

Rito: Ipadê

O autor explica que o Ipadê é a primeira cerimônia antes de qualquer festejo ou obrigação, por meio da *Iyá Moro*, da *Ajimuda* e dos decantos da roda.

¹⁴ CARYBÉ. Ibid., 1993, p.34.

¹⁵ VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador. Corrupio, 2002, p.76.

AXEXÊ

As dez últimas aquarelas do livro tratam de dois temas: a morte e o culto aos ancestrais. "No candomblé acredita-se que após a morte de um iniciado é preciso separar aquilo que a iniciação uniu, ou seja, "libertar" o orixá do ori, agora sem vida, no qual ele foi assentado".¹⁶

SILVA explica que o rito fúnebre, chamado AXEXÊ, utiliza-se de ritos, sacrifícios, cânticos, danças e rezas, para estabelecer a separação entre o espírito do morto e o mundo dos vivos. Caso esse morto tenha uma posição de destaque ou haja exercido forte contribuição para a comunidade, ele poderá ser cultuado como um *egungun*.

CULTO AOS ANCESTRAIS

"Nesse sentido, Iconografia convida-nos a acompanhar o processo de inserção e desligamento dos adeptos da religião utilizando o xirê como princípio organizador e também os matizes das cores do candomblé em sua dimensão simbólica".¹⁷

Na última parte, o livro faz menção ao culto aos ancestrais, uma das vertentes do culto de matriz africana. Representa os *egungun* com suas cores e paramentos.

SILVA salienta que cultuando os ancestrais em um processo de invocação das pessoas que tiveram um papel importante no sacerdócio, os mesmos podem vir a manifestar-se para dançar entre os seus e, desse modo, mostrar o caráter cíclico do sistema de crença. Observa-se também que a primeira aquarela é dedicada à memória de Mãe Senhora, uma ancestral divinizada, Iyalorixá de Carybé. Portanto, apesar de evocar todo o processo iniciático, o livro começa e termina com referências aos ancestrais.

TEXTOS

A obra traz a apresentação de Antonio Carlos Magalhães; introdução de Jorge Amado; comentários do próprio Carybé, na abertura e ao longo de todo livro; e duas importantes partes escritas por Waldeloir Rêgo e Pierre Fatumbi Verger.

¹⁶ SILVA, Vagner Gonçalves da. Ibid, 2006, p.37.

¹⁷ SILVA, Vagner Gonçalves da. Ibid, 2006, p.39.

MITOS E RITOS AFRICANOS DA BAHIA

Sob este título RÊGO discorre, em primeiro lugar, sobre o processo da diáspora africana com o título *A vinda dos escravos*; em seguida trata da cosmogonia, ilustrando por meio dos *odus* de *Ifá* e percorre os principais ritos do adepto, inclusive os fúnebres e o culto aos ancestrais.

ORIXÁS DA BAHIA

Nesse texto, VERGER também discorre sobre o tráfico de escravizados para a América; analisa o sincretismo e as primeiras casas de candomblé de Salvador; e procura estabelecer as relações Bahia-África nos cultos de matriz africana. Também comenta sobre a iniciação, volta à questão das casas de candomblé e, por fim, aprofunda a apresentação dos orixás:

- Exu; Ogum; Oxóssi; Inlé e Ibualama; Logun Edé; Ossaim; Xangô; Oyá; Oxum; Obá; Yemanjá; Oxumaré; Obaluayé, Omolu e Xapanan; Nanã Buruku; Oxalá, Obatalá.

FINALIDADE E SENTIDO

O livro *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* foi editado em 1980, uma década marcada fortemente por questões fundamentais na solidificação das políticas afirmativas para o movimento negro, no que se incluíam as religiões de matriz africana.

Em virtude das vésperas da comemoração do centenário da abolição (1988), o movimento afro-brasileiro ganha força nos anos 1980. SANTOS complementa:

Os movimentos negros organizados daquele período – MNU, Movimento Negro Unificado, e UNEGRO, União de Negros pela igualdade, fundados respectivamente em 1978 e 1988 – estavam de olho em três frentes que poderiam fortalecer a visibilidade do segmento. 1988 foi não só o ano do centenário da Abolição, mas ano da Assembleia Constituinte e também ano em que a ONU criou o Comitê Especial contra o Apartheid que condenava e pedia sanções contra o governo da África do Sul¹⁸

No mesmo ano, o dia treze de maio passa efetivamente a ser um dia de protestos e não comemorações, mobilizando questionamentos, ideias e discussões; esse movimento mais tarde, elege o dia vinte de novembro como dia da consciência negra. Nesse período, o movimento negro se faz presente na Constituinte, em busca da garantia de seus direitos de

¹⁸ SANTOS, Sandra. "Panorama das lutas do negro no Brasil." Silva, Dilma de Melo (org). *Brasil, sua gente, sua cultura*, São Paulo, Terceira Margem, 2007, p.63.

cidadania. Portanto, a partir de 1988, por meio da luta pela inserção e visibilidade, o movimento negro vê uma série de reivindicações transformarem-se em realidade.

Um pouco anteriormente, em 1983, Mãe Stella de Oxóssi, Iyalorixá do *Ilê Axé Opô Afonjá*, lidera o movimento anti-sincretismo, por meio de um manifesto assinado por importantes sacerdotes e sacerdotisas do candomblé da Bahia, onde procura quebrar o vínculo com a igreja católica, propondo então um retorno à África mítica ou à pureza africana. Empreende também uma verdadeira cruzada no combate ao sincretismo religioso no candomblé, e questiona o culto aos santos católicos e o culto aos caboclos.

FERRETTI¹⁹ aborda o sincretismo religioso afro-brasileiro por meio de suas perspectivas teóricas. O autor sistematiza historicamente cinco correntes ou fases da discussão sobre o sincretismo afro-brasileiro:

- 1- Teoria evolucionista, Nina Rodrigues;
- 2- Teoria culturalista, Arthur Ramos e seguidores, passando por Herskovits;
- 3- Explicações sociológicas, Roger Bastide e seguidores;
- 4- Análise do mito da pureza africana, que se desenvolve nas décadas de 1970 e 1980;
- 5- Pesquisadores atuais, a partir da década de 1980.

A quarta linha teórica sobre o sincretismo, citada acima, discute a hegemonia iorubá ou predomínio dos candomblés jeje-nagô e analisa o mito da pureza africana.

O processo de iorubanização é considerado por alguns pesquisadores como construções de intelectuais; outros ainda abordam esse processo como africanização, reafrikanização e dessincretização.

Desta forma, nesse período, há uma direção na reconstrução da identidade africana, de certa maneira uma valorização. Porém, a identidade religiosa é um processo dialógico, em constante transformação, na qual as mudanças acontecem diante do que a sociedade pode oferecer.

O livro parece cumprir duas funções primordiais:

- Um documentário completo sobre o candomblé baiano; e
- Legitimar a pureza jeje-nagô.

¹⁹ FERRETTI Sérgio Figueiredo. Repensando o sincretismo. São Paulo: EDUSP, 1995.

Referências

- AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). **Carybé**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.
- AZEVEDO, Elizabeth. **O papel na arte brasileira do século XX** (Não consta a cidade nem o ano) DBA.
- CARYBÉ, Hector Júlio Paride Bernabó. **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Salvador: Bigraf, 1993.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Silva, Dilma de Melo (org.). **Brasil, sua gente, sua cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.
- FERRETTI Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. **Candomblé e Umbanda - Caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- _____. Artes do axé. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. In: **Ponto Urbe**, Revista Eletrônica do NAU-USP, n.10, 2012 (ISSN 1981-3341). Disponível em: <<http://www.pontourbe.net>>.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002, p.76.
- ZANINI, Walter (org.). **História Geral no Brasil (Vol I e II)**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.



A ESCULTURA RELIGIOSA DO PERÍODO COLONIAL NA CAPELA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA FRANCISCANA, EM SÃO PAULO

Maria José Spiteri Tavoraro Passos¹
Mozart Alberto Bonazzi Da Costa²

RESUMO

A capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, localizada no tradicional Largo São Francisco, em São Paulo, abriga um conjunto de retábulos remanescentes e representativos da primeira fase estilística do reinado de D. João V sob a influência romana e do estilo Rococó.

A configuração da atual igreja atende ao projeto atribuído ao Frei Antonio de San'Anna Galvão, que envolveu a construção do novo templo em obras realizadas por volta de 1787. A área da antiga capela dos terceiros foi incorporada à nova construção e, em razão da nova planta da capela, o retábulo-mor original, outrora consagrado a São Francisco, teve sua posição alterada e passou a abrigar a imagem da Imaculada Conceição.

Para a capela-mor executou-se um novo retábulo no estilo rococó, que passou a abrigar o orago da ordem e uma nova e monumental imagem do Cristo Seráfico, de refinada fatura e que em muito se assemelha ao conjunto presente na capela da mesma ordem na cidade do Rio de Janeiro.

Neste momento em que toda a capela paulista dos terceiros passa por um processo de restauro, apresenta-se aqui a partir da análise de documentos e de um estudo comparativo entre registros fotográficos tomados entre os anos de 1930 e 1950 e outros realizados mais recentemente, durante as prospecções para as obras de restauro da capela dos terceiros

¹ Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" – IA/Unesp - Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli - mjspiteri@uol.com.br

² Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP – Orientador: Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre - macbonazzi@uol.com.br

franciscanos de São Paulo, um estudo a respeito das relações históricas e estilísticas entre as imagens e esses dois conjuntos retabulares, verificando algumas entre as transformações ocorridas ao longo dos seus dois séculos de existência, após reformas e obras de restauro.

Pretende-se desta forma oferecer subsídios para a realização de novos estudos dirigidos a este conjunto arquitetônico e artístico que constitui um dos mais representativos entre os remanescentes da talha e da imaginária presentes na cidade de São Paulo desde o período colonial brasileiro.

Palavras Chave: Imaginária, Retábulo, São Paulo.

O estudo da arte do período colonial brasileiro pode constituir um campo amplo para a pesquisa, envolvendo desde a arquitetura, as obras de arte escultórica ou pictórica, a literatura e a expressão musical, entre as diversas linguagens de matriz europeia, trazidas ao Brasil entre os séculos XVI e início do XIX.

O presente trabalho trata a respeito de obras componentes do acervo da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência em São Paulo, procurando-se identificar índices representativos da influência de relações históricas e estilísticas na composição das imagens de santos de dois conjuntos retabulares, o da capela-mor, que abriga o conjunto de imagens de São Francisco das Chagas (do Monte Alverne) e o retábulo do transepto, lado da epístola (que originalmente foi o retábulo-mor da capela primitiva, posteriormente dedicado à Imaculada Conceição), verificando-se algumas transformações ocorridas ao longo dos seus mais de dois séculos de existência, após alterações, reformas e obras de restauro.

Desse modo, proceder-se-á a análise de algumas adaptações às quais as obras de talha e de imaginária, presentes no templo terceiro foram submetidas, como resultado de transformações ocorridas ao longo da sua história. Para tanto, apresentar-se-á uma breve introdução a respeito do universo da talha ornamental e da imaginária religiosa no período colonial brasileiro, assim como, a respeito de questões dirigidas à preservação de nossos monumentos religiosos, chegando-se ao estudo comparativo entre registros fotográficos da igreja paulistana da Ordem Terceira de São Francisco, tomados entre os anos de 1950 e 2009,

embasados por pesquisa bibliográfica e documental realizada junto aos arquivos da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo.

Talvez seja útil lembrar que a fonte de influência artística de grande parte do que se realizou nestas terras provém da Europa e no caso do período colonial brasileiro, mais precisamente de Portugal, embora na maior parte das vezes seja possível identificar influências dos grandes centros irradiadores de arte e cultura em períodos diversos, como a Itália, a França e o sul da Alemanha.

A maior parte dos artistas que aqui atuaram nos primeiros tempos da colonização foi proveniente de Portugal³, sendo que quase a totalidade estava ligada às ordens religiosas (franciscana, beneditina, jesuíta e carmelita), sobretudo, aqueles que se dedicavam à produção de imaginária religiosa.

A partir da descoberta de riquezas naturais como o ouro e as pedras preciosas em terras brasileiras, artistas leigos (não religiosos) foram atraídos para a colônia, em busca de novas oportunidades de trabalho e enriquecimento, aqui treinando auxiliares e constituindo uma mão de obra que aprenderia algumas técnicas dos mestres europeus, sem nunca ter visto pessoalmente um único original, a não ser por meio de gravuras impressas presentes, principalmente, em breviários, missais e hinários litúrgicos. Os registros estéticos e estilísticos presentes nesses veículos europeus que além das finalidades litúrgicas difundiriam as tendências ornamentais dos períodos da sua edição acabariam por servir de referência, principalmente, para a construção de obras arquitetônicas e mesmo para as obras de talha em madeira que recobririam os interiores dos templos religiosos católicos.

No período colonial brasileiro a igreja católica, responsável pela quase totalidade das encomendas de obras artísticas, que se destinariam aos ambientes religiosos, influenciaria determinantemente as tendências artísticas e arquitetônicas, instituindo um predomínio da arte sacra. Em razão do próprio processo de povoamento do território, os primeiros templos foram construídos no litoral, ocorrendo em seguida nas regiões interioranas.

Certas diferenciações entre os templos religiosos construídos no litoral e naqueles erigidos no interior são facilmente observáveis. O desenvolvimento econômico do litoral e as facilidades de acesso a materiais provenientes da Europa permitiu às igrejas litorâneas a presença de materiais como painéis de azulejos e placas de finas variedades de mármore que

³ Excetuando-se casos como o dos pintores Franz Post e Albert Eckhout que, no século XVII, fizeram parte da comitiva de Maurício de Nassau, durante a ocupação do território pernambucano.

pela dificuldade de transporte se tornariam inviáveis em localidades distantes dos portos, como Ouro Preto, Sabará ou Tiradentes, cidades incrustadas entre mares de morros alcançáveis apenas após longas viagens em lombo de burro o que, historicamente comprometeria a integridade dos famosos painéis de azulejaria portuguesa encontráveis em igrejas como São Francisco de Assis, em Salvador, ou Nossa Senhora do Carmo, em Cachoeira, ambas no Estado da Bahia.

Localizada no planalto que encima a Serra do Mar, São Paulo de Piratininga guardaria em suas construções traços singelos dos primeiros tempos da colonização, até o século XVIII, quando teria início um surto de prosperidade econômica, acentuado com o desenvolvimento da produção cafeeira, após a proclamação da Independência, no primeiro quartel do século XIX. A ampliação dos recursos econômicos refletiria não apenas no modo de viver da velha sociedade paulista, mas também na arquitetura e na produção artística, sobretudo a de cunho religioso desenvolvidas nessas terras.

O espaço religioso normalmente erigido com recursos provenientes das comunidades locais expressaria as crenças e as condições econômicas e culturais dos seus patrocinadores, sofrendo ocasionalmente reformulações com o objetivo de atualização e incorrendo na sobreposição junto aos antigos conjuntos ornamentais de novos e diferentes extratos representativos de tendências estéticas ou estilísticas mais recentes, integrados à ornamentação interna dos templos, constituindo, muitas vezes, um mostruário de fórmulas e estilos, representativo de diferentes períodos históricos.

Muitos foram (e ainda são) os casos de comunidades religiosas que contando com melhores condições financeiras investiram em obras que melhor atendessem às necessidades e ao gosto do grupo. Desse modo, em toda a história colonial encontramos registros de reformas, ampliações, aquisições de objetos e substituições de peças em igrejas, nas mais diversas localidades⁴.

⁴ Infelizmente não raro ao se realizar uma “renovação” em uma construção antiga ocorrem perdas. Ao longo do século XX e até os dias atuais são frequentes os relatos de visitantes “bem intencionados” que a título de oferecer uma peça mais “moderna” para a comunidade, trocam uma obra de significativo valor histórico e artístico por outra que aparentemente representaria uma “atualização” na estética do patrimônio de um grupo. Desse modo, peças de inestimável valor, representativas do nosso passado são extraídas dos seus locais de origem deslocando-se, muitas vezes mediadas pelo antiquariato e os leilões, para os acervos de colecionadores particulares. Essa descontextualização, que altera estilisticamente conjuntos originais e apaga os registros das realizações de grupos que em algum momento do desenvolvimento de uma comunidade ocuparam posição de destaque e, enquanto encomendantes, influíram na estética aplicada às obras na maior parte das vezes inviabiliza a

Tomando-se como exemplo um templo franciscano no Mundo Português, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na cidade do Porto, em Portugal, construída por volta do século XIV, guarda características da arquitetura medieval, apresentando em sua estrutura arcos ogivais, abóbadas de arestas, e conservando na fachada uma grande rosácea, remanescente dos tempos da sua construção (Figura 1). Por volta do final do século XVII, em um momento de grande prosperidade econômica, o templo passaria por uma profunda reformulação, que se estenderia até a primeira metade do século XVIII, quando, além de alterações na fachada, como a inclusão de colunas torsas em pedra, ladeando a porta principal, a igreja receberia um monumental conjunto retabular e de revestimentos parietais em talha dourada e policromada, de acordo com as tendências estéticas do período barroco (Figura 2), o qual seria considerado por Germain Bazin (1984, p. 300), juntamente com a Igreja de São Francisco de Salvador, na Bahia, como *os maiores empreendimentos de madeira talhada da arte portuguesa* (Figura 4).

No Brasil-colônia muitos foram os exemplos de construções que passaram por alterações drásticas chegando, em muitos casos, à total destruição, para dar lugar a outros que melhor atendessem aos interesses da comunidade, ou, a reformulações espaciais e ornamentais de modo a melhor expressar a devoção e a pujança econômica dos fiéis por meio da estética vigente.

Na cidade de São Paulo, diversos templos foram demolidos em favor de um “progresso”, que exigiria a ampliação das vias públicas, por meio da criação e implantação de uma nova infraestrutura urbana e a construção de edifícios residenciais e comerciais. Um caso a ser citado é o da antiga Sé, construção realizada entre os séculos XVI e XVII, demolida no início do século XX, juntamente com outros templos representativos do período colonial⁵, para dar lugar ao novo traçado urbano que se preparava para o centro daquela que se tornaria a maior cidade do país. A atual Catedral Metropolitana de São Paulo, iniciada por volta de 1913, foi inaugurada em 1954, atendendo a um projeto de inspiração “neogótica”.

realização de estudos fiéis por parte dos pesquisadores que buscam reconstituir os fatos históricos das comunidades.

⁵ Outras importantes igrejas coloniais demolidas em São Paulo foram São Pedro dos Clérigos, Santa Ifigênia, Igrejas da Misericórdia e dos Remédios, Igreja do Rosário, os barrocos Mosteiro de São Bento e Convento do Carmo, a Igreja de Pinheiros, entre outras, sendo que alguns desses templos foram reconstruídos com outras características e reposicionados no traçado urbano.

O caso particular aqui estudado é o da Igreja da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo, que resistiu às transformações da cidade, mantendo-se praticamente intacta, no Largo São Francisco, ladeada pela Igreja da Primeira Ordem Franciscana (Figura 3).

Essa igreja abriga um dos mais significativos conjuntos de talha dourada remanescentes da São Paulo colonial, no qual se pode encontrar desde um exemplar representativo da primeira fase estilística do reinado de D. João V sob a influência romana até conjuntos retabulares no estilo Rococó e, outros que embora tenham sido realizados posteriormente, guardaram os traços rococós do período da construção da nova capela, inaugurada em 1787.

Cabem aqui algumas informações a respeito da questão estilística relacionada à talha no Brasil e sua importância como elemento não apenas decorativo, mas também enquanto veículo de conteúdos simbólicos, em meio a diferentes contextos, dos espaços sagrados barrocos aos ambientes que receberiam a influência palaciana no Rococó.

O advento da talha no Brasil ocorreria sob as determinações geradas pelo Concílio de Trento, que entre as diversas estratégias implantadas para redirecionar para a Igreja Católica os fiéis que a haviam deixado para abraçar ao Protestantismo, visavam editar no plano terreno espaços que representassem a “Casa de Deus”. A partir de tendências geradas no seio da Companhia de Jesus, os conjuntos retabulares, passariam a abrigar as formas dos arcos triunfais da Antiguidade Clássica, em cujas superfícies, assim como ocorreria com os revestimentos parietais, receberiam forte carga ornamental impregnada de elementos simbólicos com o objetivo de utilizar cada espaço disponível nos templos para a transmissão de mensagens doutrinárias.

Os elementos ornamentais presentes na talha guardam uma direta ligação para com longínquas tradições simbólicas, relacionadas à história da Igreja Romana e a conhecimentos que remetem ao sagrado, pertencentes ao universo pagão, originários da Antiguidade Clássica. Flores, animais, frutos, folhagens, cada ornato guarda significados simbólicos e, reunidos nos conjuntos retabulares⁶ ou nos revestimentos parietais, compõe “textos plásticos” construídos em madeira revestida de folhas de ouro puro.

⁶ Conjunto retabular (*retro tabula*): estrutura artística-arquitetônica posicionada atrás da mesa de altar, na qual, em alguns casos, se reserva um espaço para o sacrário e nichos para a exposição de imagens de santos, bem

O costume de ornamentar retábulos, paredes, pilastras e forros com talha dourada, transformando os interiores dos templos católicos em verdadeiras “cavernas douradas”, é uma tradição herdada de Portugal, pelas suas antigas colônias de além-mar. A já referida Igreja de São Francisco na cidade do Porto é um importante exemplo dessa prática. No Brasil alguns templos ainda guardam registros dessa tradição, sendo a mais destacada a Igreja do Convento de São Francisco de Assis, em Salvador, na Bahia (Figura 4).

Entre os séculos XVI e XIX, a sucessão de estilos artísticos fez com que os retábulos ganhassem traçados diferenciados, que foram desde um desenho mais severo, passando gradativamente a formas mais complexas e dinâmicas (sobretudo quando Portugal recebe a forte influência do estilo Barroco Italiano), a linhas mais delicadas e graciosas resultantes do Rococó francês e alemão, chegando até as linhas mais sóbrias no início do século XIX, traduzindo o gosto neoclássico.

Os retábulos e as imagens na capela dos terceiros franciscanos

O conjunto escultórico da paulista Igreja dos Terceiros Franciscanos, contém exemplares de talha representativa do estilo Barroco sob o reinado de D. João V, em Portugal (com as influências do Barroco italiano e do gosto francês) e do estilo Rococó. Ao longo de sua história essa capela passaria por algumas transformações sendo, no entanto, a sua configuração atual próxima à que apresentava no final do século XVIII.

Como consta do Livro do Tombo do Convento Franciscano paulista, em tópico escrito em 1676 e de um raríssimo documento⁷ conservado no Arquivo do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, os irmãos terceiros dariam início à construção da sua capela em 1676, transversal ao templo primeiro, havendo uma passagem aberta entre os dois. Em 1784 o primitivo templo daria lugar a uma nova construção, cuja planta octogonal é atribuída ao traço do frei-arquiteto Antônio de Sant’Anna Galvão (TOLEDO, 2001-2006: 34-41 e 2007).

A primitiva capela dos terceiros se desenvolvia em eixo comum ao do transepto da igreja do convento franciscano, em relação ao qual a nova construção se tornaria paralela.

como de peças litúrgicas como ostensórios, castiçais e outros objetos que compõe o conjunto das alfaias litúrgicas em uma igreja católica.

⁷ *Memória sobre a fundação do Convento de São Francisco de São Paulo*, manuscrito datado de 1743 - Cf. ORTMANN, 1951.

Nesse momento o acesso ao novo templo passaria a se dar pela portada aberta para o Largo São Francisco, fechando-se a primitiva passagem interna entre os dois templos (Figura 5).

O retábulo-mor construído em 1736, por Luis Rodrigues Lisboa, para a capela primitiva, que apresenta concepção estilística ligada à primeira fase do reinado de D. João V, sob a influência romana, foi cuidadosamente desmontado antes da demolição e remontado em posição aproximada do local que ocupou na antiga capela que no novo templo corresponderia à extremidade do braço direito do transepto (lado da epístola)⁸, recebendo a imagem da Imaculada Conceição (até o início das mais recentes obras de restauro da capela, iniciadas em 2009, a Imagem da Imaculada Conceição permanecia nesse mesmo retábulo, ladeada por duas imagens de menores proporções: à esquerda São José tendo ao lado o Menino Jesus apoiado sobre um globo terrestre e à direita, a imagem de São Paulo, para onde deverão retornar após as obras)⁹ (Figuras 6 e 7).

O novo retábulo-mor, de autoria de José de Oliveira Fernandes (c.1791), que apresenta elementos do estilo Rococó, receberia o conjunto de imagens em madeira policromada, representando São Francisco das Chagas (do Monte Alverne), anteriormente instalado no retábulo da capela primitiva (Figuras 8 e 9). Esse conjunto de imagens de refinada fatura, em muito se assemelha ao conjunto presente na capela dos terceiros do Rio de Janeiro, que segundo Bonnet (2008), é de provável procedência portuguesa.

Distribuídos ao longo da nave da Igreja dos terceiros franciscanos paulistas, encontra-se um conjunto de seis retábulos de altares¹⁰, relativamente bem preservados, excetuando-se o de Santa Isabel de Portugal, que até o ano de 2013 se encontrava desmontado e sem policromia¹¹. Nos anos de 1930, a Ordem Terceira Franciscana em São Paulo, contrataria o Sr. Carlos Teixeira Chaves, professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo,

⁸ Em 1920, o altar de São Miguel seria doado por Dom Miguel, abade do Mosteiro de São Bento (Livro de Atas, folha 88, 16/07/1922), sendo posicionado no lado esquerdo (Evangelho) do transepto.

⁹ As imagens de São José e São Paulo são provenientes da cidade de Braga, Portugal. Na base da imagem de São José se encontra uma identificação de autoria e procedência da Casa Fânzeres, Braga. As imagens receberiam a bênção em 1959, conforme consta do Livro de Atas, 14/11/1959, fl. 76.

¹⁰ Consagrados do lado da Epístola a Santo Antônio de Categeró (Cartagerona), Santo Ivo e Santa Isabel de Portugal e do lado do Evangelho a Divina Justiça, Santa Margarida de Cortona e Santo Antonio de Pádua. Vide: Bonazzi da Costa, 2001/2006, p. 70.

¹¹ Em 2013, esse retábulo, desmontado há décadas pelo excelente oficial Waldemar Teixeira Chaves, começaria a ser reconstituído, aproveitando-se componentes originais, por funcionários da Concrejato, empresa envolvida nas obras de restauro do templo terceiro franciscano paulista.

para reconstituir os retábulos de altares, relevos parietais, castiçais e outros objetos da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco.

Dezoito anos depois o excelente oficial seria substituído pelo filho, Waldemar Teixeira Chaves, por ele treinado e que o havia auxiliado desde o início dos trabalhos, lá permanecendo até o início da década de 1990. A atuação desses dois oficiais sobre os originais de talha presentes naquela capela permitiu que o conjunto se mantivesse íntegro (embora contrariando a alguns dos preceitos da teoria do restauro tenham procedido a inúmeras substituições de partes degradadas, assim como redourado todas as obras de talha, deve-se destacar que, embora o procedimento tenha sido irremediavelmente danoso à originalidade do conjunto, foi executado com técnica tão incomumente primorosa, que tem merecido distinção), chegando até os dias atuais (Bonazzi da Costa, 2012: 379 a 419).

Além das alterações ocorridas no século XVIII, por ocasião da construção da nova capela, outras seriam promovidas envolvendo o conjunto retabular e imaginário, já no século XX. A análise comparativa entre registros fotográficos tomados na Ordem Terceira Franciscana em São Paulo, realizados em diferentes momentos do século XX, mostraram variações no conjunto presente na capela-mor.

Ao comparar os registros fotográficos realizados entre as décadas de 1950 e 2000, é possível observar que o conjunto de imagens que ocupa o retábulo-mor, foi submetido a algumas modificações. Nas imagens tomadas pelo frei Adalberto Ortmann, publicadas na década de 1950 (Figura 10), e por Eduardo Etzel (Figura 11), publicadas na década de 1970, o Cristo Crucificado não apresenta o resplendor, provavelmente devido a sua retirada para a raspagem da policromia original e aplicação de novo douramento procedidas pelo Sr. Waldemar Teixeira Chaves, que em 1965¹², concluiria os trabalhos de recuperação dos três pares de asas do Seráfico. O crucifixo seria restaurado em 1975¹³, época em que, possivelmente, teriam sido reinstalados os raios do resplendor componente do conjunto (Figura 12).

Em atendimento a determinações conciliares tridentinas, dirigidas à exposição do Santíssimo Sacramento, o trono do retábulo-mor, construído por volta de 1791, por José de Oliveira Fernandes, se eleva na camarinha em cinco degraus para o adequado posicionamento

¹² Existe no Livro de Atas da Ordem, datado de 25-02-1965, fol. 134, registros a respeito do término da douração dos três pares de asas do Seráfico o que, provavelmente, tenha envolvido a raspagem e nova douração do resplendor.

¹³ Como consta do Livro de Atas, folha 134, de 20/set/1975.

do ostensório (ou custódia). Devido às dimensões da imaginária em relação à camarinha, foi necessário retirar, em diferentes épocas, um ou dois degraus do trono, para a instalação do grupo de imagens de São Francisco das Chagas.

Na foto do Frei Ortmann (Figura 10), as imagens aparecem posicionadas sobre o terceiro degrau do trono, após a retirada de dois degraus, o que possibilitaria uma base convenientemente segura que, no entanto, não favoreceria a visualização por parte da assistência. Na foto de E. Etzel (Figura 11), o trono recebe novamente o quarto e o quinto degraus, construindo-se uma coluna canelada apoiada no terceiro degrau do trono como base¹⁴ para posicionar a imagem ajoelhada de São Francisco diante do Cristo Seráfico.

A igreja dos terceiros franciscanos no Rio de Janeiro conta com um conjunto de imagens bastante semelhante ao de São Paulo, sabendo-se que no século XVIII, naquele templo se procederia à ampliação da camarinha para que melhor pudesse abrigar o conjunto escultórico de provável origem portuguesa. Após a década de 1970, foram efetuadas na igreja terceira franciscana paulistana, novas adaptações na configuração do trono no retábulo-mor e, para melhor destacar o grupo de imagens, se posicionaria a imagem de São Francisco sobre o quarto degrau do trono original, retirando-se a coluna construída em 1909. O quinto degrau, de menores dimensões, encontra-se separado do conjunto e sob a guarda da Venerável Ordem Terceira Franciscana de São Paulo.

A configuração do conjunto retabular e de imagens sacras do templo aqui estudado, como ocorre em outras igrejas, resulta da predominância de interesses políticos, estéticos e ideológicos de segmentos preponderantes, componentes das irmandades. Desse modo, por meio das reformas realizadas na capela dos terceiros franciscanos paulistas submeteu-se um conjunto retabular e de imagens a adaptações que atendendo necessidades diversas, sobretudo espaciais das novas instalações (2^a. metade do século XVIII), conduziram a alterações quanto à localização e redistribuição de elementos ornamentais e imagens que documentam variações quanto aos padrões estéticos e estilísticos vigentes na sociedade paulistana entre o período colonial brasileiro e a primeira metade do século XX.

Neste momento em que toda a capela paulista dos terceiros passa por um processo de restauro, pretende-se por meio desse estudo oferecer subsídios para a realização de novas

¹⁴ Cf. Livro de Atas, folha 36, 16/10/1909, a mesa autorizou a feitura de um pedestal *descende* para a imagem de São Francisco.

pesquisas dirigidas a este conjunto arquitetônico e artístico que constitui um dos mais representativos entre os remanescentes da talha e da imaginária, presentes na cidade de São Paulo desde o período colonial brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILLA, Affonso. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart. A talha dourada na antiga Província de São Paulo: exemplos de ornamentação barroca e rococó. In: TIRAPELLI, Percival (org.). **Arte sacra colonial**. São Paulo: Imprensa Oficial/ UNESP, 2001. p. 60-81.
- BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto, 2012 – “A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX”, in: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os Franciscanos no Mundo Português II. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. Porto: CEPES, p. 379-419.
- BONNET, Márcia Cristina Leão. A representação do Cristo Seráfico na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p.433-444, jul/dez. 2008.
- DOCUMENTOS da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência de São Paulo. ENTREVISTAS concedidas pela irmã terceira Vilma Saraiva Sato (VOTF/SP) aos autores (jul-ago/2011).
- ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1974.
- ORTMANN, Frei Adalberto - OFM. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo**. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. no. 16, Rio de Janeiro, 1951.
- TIRAPELLI, Percival. **Igrejas paulistas: Barroco e Rococó**. São Paulo: Imprensa Oficial – UNESP, 2003.
- TOLEDO, Benedito Lima de. **Frei Galvão arquiteto**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- TOLEDO, Benedito Lima de. Frei Galvão um arquiteto Paulista. In: TIRAPELI, Percival (org.), **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo: Edunesp, 2001/2006.

FIGURAS



Figuras 1 e 2 - Vistas Interna e Externa da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco – Porto, Portugal
Fotos: M. Bonazzi



Figura 3 - Vista geral do Largo de São Francisco com as Igrejas da Ordem Primeira (esq) e da Ordem Terceira Franciscana (dir.) - São Paulo – SP (foto: Mozart Bonazzi)



Figura 4 - Igreja do Convento de São Francisco de Assis - Salvador - Bahia - Brasil – nave
Foto: M. Bonazzi

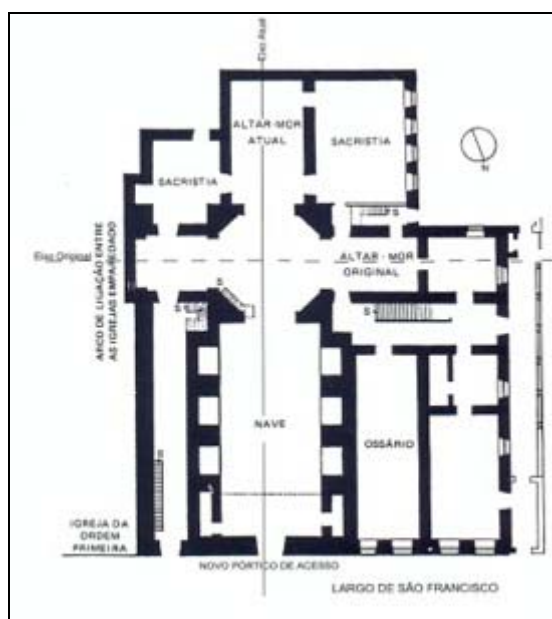
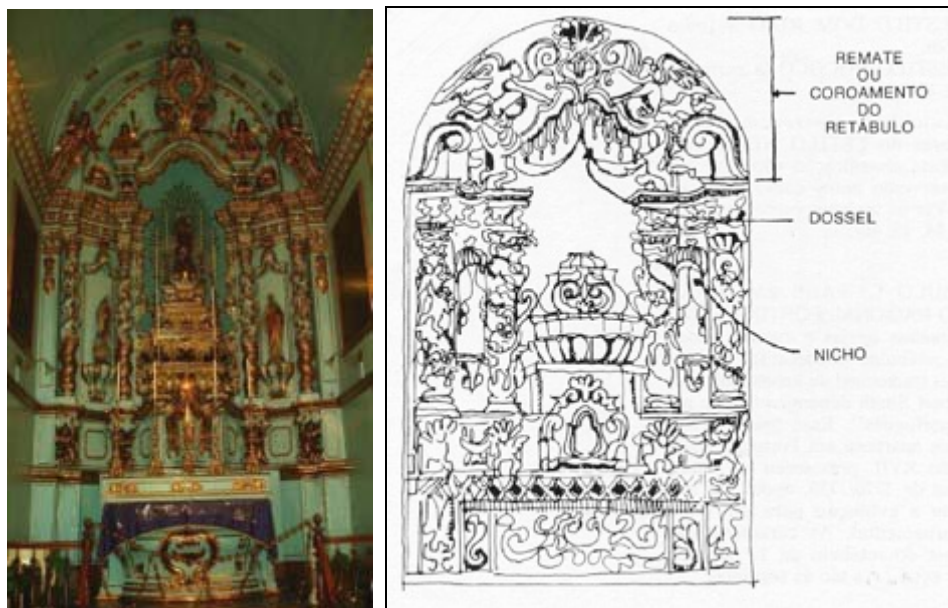


Figura 5 - Planta da Igreja da Ordem Terceira Franciscana
Extraído de TOLEDO, 2007.



Figuras 6 (esq.) - Antigo retábulo-mor, atual retábulo da Imaculada Conceição, capela terceira franciscana
Entalhador: Luis Rodrigues Lisboa (1730-1740) - foto: M. Bonazzi

Figura 7 (dir.) - Esquema de retábulo de estilo Joanino
Extraído de: ÁVILLA, 1996. p. 172



Figura 8 (esq.) - Retábulo-mor, capela terceira franciscana, São Paulo - Entalhador: José de Oliveira Fernandes
(c. 1791) - Foto M. Bonazzi

Figura 9 (dir.) - Esquema de retábulo de estilo Rococó
Extraído de: ÁVILLA, A, 1996, p. 173



Figura 10 (esq) - Conjunto de imagens de São Francisco das Chagas
Extraído de: ORTMANN, 1951. Ilustração. p. 68

Figura 11 (dir) - Conjunto de imagens de São Francisco das Chagas
Extraído de ETZEL, 1974. Fig. 43.



Figura 12 - Conjunto de imagens de São Francisco das Chagas – detalhe - Cristo Seráfico
Foto M. Bonazzi



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

REFLEXÕES SOBRE PINTURA E A EXPERIÊNCIA DO OLHAR

Maryana Lemos Nogueira Rela¹

RESUMO

O presente artigo parte de indagações suscitadas pela pesquisa de mestrado, ora em desenvolvimento, na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, em que as questões tratadas têm origem na produção em pintura da autora. Apresenta reflexões acerca do olhar e sua relação intrínseca com a produção pictórica, focando especialmente na pintura realizada a partir de referência. Relaciona as questões levantadas com o pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, principalmente a partir de seu ensaio *O olho e o espírito*.

Palavras-chave: Pintura. Olhar. Referência.

Em situações cotidianas, não é incomum utilizarmos palavras relacionadas à visão para expressarmos uma série de ideias. A filósofa Marilena Chaui já chamou a atenção para esse fato em seu texto *Janela da alma, espelho do mundo*, em que apresenta uma diversidade de expressões que de algum modo estão associadas à visão e que são habitualmente utilizadas por nós. São frases para as quais damos pouca atenção, sem nos perguntarmos a respeito de sua própria constituição. “Assim falamos porque cremos nas palavras e nelas cremos porque cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem. Somos, pois, espontaneamente realistas.” (CHAUI, 1988:32)

¹ Mestranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo. E-mail: maryanarela@gmail.com

O artigo se inicia realizando breve análise de uma frase específica, comumente utilizada no dia-a-dia para chamar a atenção de uma pessoa, quando se diz: *você vê, mas não olha*. Depreende-se daí imediatamente que se fala de duas coisas distintas, em que *ver* carrega em si uma ideia de desatenção ou desligamento, e *olhar* designa um ato de apreender o mundo com os olhos, no qual aquele que olhar vai realmente perceber, vai atingir o mundo. De qualquer modo, existem duas características marcantes que distinguem essas duas ações: a atenção e a opção. A pessoa que *viu*, optou por não olhar ou não olhou corretamente, e a pessoa que *olhou* realmente acessou o mundo, numa atitude de escolha, na qual olhar exige envolvimento e exposição de nós mesmos. Segundo Chauí:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. (CHAUI, 1988:33)

Olhamos para as coisas do mundo, e em nossa percepção há algo semelhante a uma estranha troca: percebo o que me rodeia, mas existem restrições quanto a me olhar. Estamos no meio das coisas, podemos vê-las e podemos nos deslocar entre elas; é precisamente por esse motivo que elas são outras coisas e estão fora de mim. Acontece que, segundo o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1909 – 1961), ao mesmo tempo em que vejo as coisas fora de mim, também posso ver algumas partes de meu corpo ou posso me ver inteiro com o uso do espelho. Sou uma coisa, mas uma coisa diferente, pois ao mesmo tempo em que me vejo, sou eu quem está me vendo.

Eu sou a única coisa que enquanto se toca, se sente tocando a si mesma. Só eu tenho acesso a essa parte do meu ser, a esse mistério do tocante e do tocado, do vidente e do visível, pois com todas as demais coisas eu sou apenas o vidente e elas são apenas o visível. Para Merleau-Ponty é justamente no recruzamento do senciente-sensível que se faz um corpo humano. Não é apenas na soma de nossos órgãos e nem num espírito que ocupa nosso espaço corpóreo; não é a pura matéria e tampouco o espírito que dela prescinde.

Não somos somente corpo, nem somente espírito. Do mesmo modo, na relação entre nós e mundo, qualquer divisão, para Merleau-Ponty, é inexistente, pois nós existimos no meio do mundo e somos parte dele – estamos nele tanto quanto ele está em nós, existimos por ele tanto

quanto ele existe por nós -, e a existência não se faz apesar do mundo ou separadamente dele. Não é na divisão entre eu e o mundo: é precisamente no meio dele, “um si que é tomado portanto entre as coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004: 17).

Mas dentre todas as coisas, eu sou a única que tem acesso ao meu interior, ao passo que o outro é também para mim inacessível. Quanto à percepção de nosso próprio corpo, o filósofo afirma:

Dizer que ele está sempre perto de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar, que ele permanece à margem de todas as minhas percepções, que existe *comigo* (MERLEAU-PONTY, 2006:134).

Somos inescapavelmente nós mesmos, e percebemos que os objetos e corpos que vemos se abrem à exploração do nosso olhar precisamente porque se encontram fora de nós. Aqui, novamente, as coisas se abrem à exploração, ação que, entre outras possibilidades, pressupõe uma escolha, pois só se abrirá aquilo que eu escolher abrir, numa crença de que a visão só depende de nós. De fato, o que seria de um pintor se não acreditasse que sua visão depende somente dele, se não praticasse sua “teoria mágica da visão” ou se não levasse à “última potência um delírio que é a visão mesma”? (MERLEAU-PONTY, 2004:20)

O pintor irlandês Francis Bacon (1909 – 1992) afirmava que um artista, a despeito do talento, poderia parecer melhor do que outro simplesmente por possuir um senso crítico mais aguçado e maior abertura para perceber as sutilezas oferecidas pela tinta quando colocada sobre a tela (SYLVESTER, 1995:149 e 194). Ele iniciava suas pinturas (Figuras 1 e 2) aplicando pinceladas aleatórias e não calculadas, objetivando romper com ideias ilustrativas que insistiam em se instaurar, e somente após esse primeiro momento instintivo é que ele passava a manipular a tinta segundo sua vontade. Em relação a essa manipulação a partir do que a tinta lhe apresentava, Bacon falava de uma abertura ao acaso durante o processo de pintura.



Figura 13 - Francis Bacon. Autorretrato. Óleo sobre tela. 1973

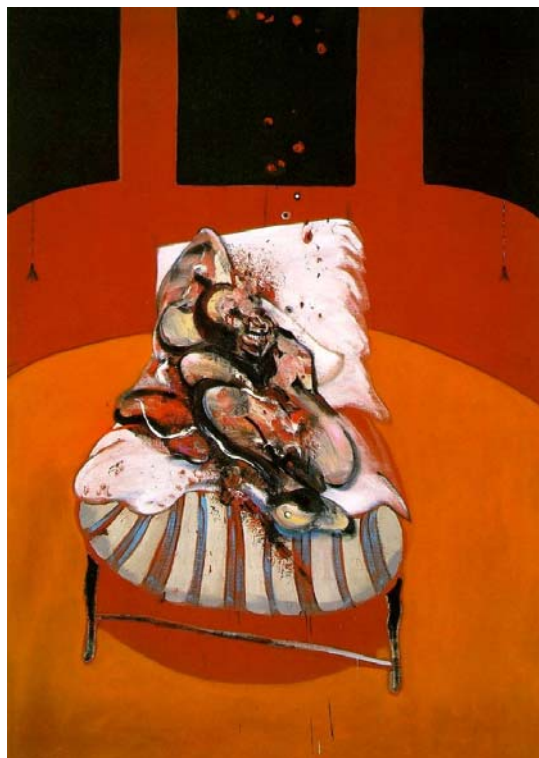


Figura 14 - Francis Bacon. Tela central do tríptico Três Estudos para uma Crucificação. Óleo e areia sobre tela. 1962.

O olhar do pintor precisa ser exercitado e, para isso, precisa ser percebido:

Claro que esse dom se conquista pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse da sua visão. A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou aprendida no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. (MERLEAU-PONTY, 2004:19)

Em minha prática artística, quando pinto, percebo que algo acontece nessa experiência do olhar e a percepção desse fato é o que move minha busca pela clareza, que leva ao exercício e ao desejo de posse da visão. Percebo que posso ver de modo mais claro, que posso acessar o mundo com o olhar e tirar, daquilo que vejo, aquilo que não está lá. Tomo consciência de que olho, e dou-me conta de que a visão não se desliga de mim e de que não posso olhar de outro jeito senão a partir de mim mesma.

Na pintura, a perspectiva Renascentista é um emblema desse olhar que se posiciona a partir de um ponto de vista. No entanto, ela é ideal no sentido de que pressupõe um olhar que paira perfeitamente sobre tudo, um olhar que se corrige pela ideia. A arte moderna, em sua luta para romper com esse paradigma, inaugura uma perspectiva que vem da própria experiência, uma perspectiva vivida.

No livro *O espaço moderno*, Alberto Tassinari assinala a questão do ponto de vista na pintura naturalista, e afirma que a ilusão promovida pela perspectiva não oferecia uma imitação do espaço, pois o espaço “não é em si mesmo perspectivo” (TASSINARI, 2001:19). O espaço não tem perspectiva e esta característica não é intrínseca a ele: não se imita o espaço, imita-se na verdade um ponto de vista. O que nos possibilita afirmar a perspectiva é, na verdade, o fato de haver um ponto de vista, qual seja, eu ou você. “Sendo individual, a visão é a garantia de cada um sobre tudo o que vê” (TASSINARI, 2001:19). Para Merleau-Ponty, em relação ao espaço, não poderíamos afirmar que as coisas se encontram umas atrás ou na frente das outras, pois o espaço “repousa absolutamente em si, por toda parte é igual a si, homogêneo, e suas dimensões, por exemplo, são definições substituíveis” (MERLEAU-PONTY, 2004:28).

Damo-nos conta, então, de que somos um ponto de vista e nos reconhecemos a nós mesmos enquanto seres que habitam e existem nesse espaço. Eu sou a minha visão e ela só existe em relação a mim. Eu sou a distância entre as coisas, e se podemos falar em ponto de vista, é porque existo. O que nos aproxima do pensamento merleau-pontyano é o fato de que ele traz

de volta para nós, para o nosso corpo, a noção de que nossas percepções são relevantes e têm validade. Eu sou uma fonte de experiência, e enquanto inescapável de mim mesmo, sou aquele com quem posso contar.

De algum modo é necessário haver confiança em nossas percepções. Naquela experiência entre ver e olhar, em certa medida, e em alguns casos, algo em nós nos mostra quando existem coisas que não havíamos percebido, e nos damos conta de que podemos perceber mais ou de modo diferente. A própria ação de perceber aquilo que não havia sido notado anteriormente pode nos fazer questionar até que ponto se pode perceber, e nos damos conta de que só percebemos o que se percebe em nós. A confiança em nossas percepções diz respeito justamente à condição de ser fiel a si mesmo, de aceitar a percepção que o corpo nos oferece, de sentir o que sentimos em nós e de nos reconhecermos como fonte válida de percepção do mundo. Disse Chauí:

Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si, reforçam o que Merleau-Ponty chamava de nossa fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corriamos nosso ponto de vista, pois temos consciência da ilusão e da decepção apenas quando já substituímos uma evidência por outra. (CHAUI, 1988:32)

O pintor italiano Giorgio Morandi (1890 - 1964) é um exemplo de confiança perceptiva não apenas em relação aos objetos que pintava, mas especialmente pelo modo como os pintava e como se relacionava com eles (Figura 3). O fato de que ele cobria de tinta as caixas e garrafas que possuíam inscrições, desenhos ou rótulos (Figura 4) nos mostra seu interesse em olhar apenas e exclusivamente os objetos, para além de qualquer ideia ou referência externa que pudesse intervir e lhe deslocar o pensamento para outro lugar que não aquele em que se encontrava.



Figura 15 - Giorgio Morandi. Still life with cups and boxes. Óleo sobre tela. 1951.



Figura 16 - Ateliê de Giorgio Morandi.

Em relação ao processo criativo do artista, a curadora Alessia Masi nos diz:

Ele precisava dedicar um tempo longuíssimo a cada nova obra, não confiava na assim chamada “inspiração”, mas preferia empreender uma profunda perquirição cognoscitiva de seus modelos, a fim de estabelecer com os objetos uma tal relação que excluísse qualquer dúvida sobre sua presença, cor e forma. (MASI, 2012:13)

Esta pesquisa se encontra em desenvolvimento e o presente artigo se propôs a apresentar algumas reflexões que surgiram a partir da prática de pintura. Finaliza-se dizendo que a experiência do olhar nos permite perceber o outro; antes disso, ela nos faz perceber a nós mesmos. Minha produção pictórica sempre parte de referências visuais, e a pintura me permite, pela visão, essa consciência de mim e do outro. Através dela, percebo-me um ser no mundo, percebo as coisas no mundo, fora de mim, outras coisas, e interrogo-as (Figuras 5, 6, 7, 8 e 9).



*Figura 17 - Maryana Rela. Sem título.
Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. 2013.*



*Figura 18 - Maryana Rela. Sem título.
Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. 2013.*



*Figura 19 - Maryana Rela. Sem título.
Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. 2013.*



*Figura 20 - Maryana Rela. Sem título.
Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. 2013.*



*Figura 21 - Maryana Rela. Sem título.
Óleo sobre tela. 35 x 27 cm. 2013.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

MASI, Alessia. **Morandi no Brasil**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac e Naify, 1995.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.



O ESPAÇO COMO DÚVIDA: O ESPAÇO FRAGMENTADO E O ESPAÇO AUSENTE, ABORDAGENS A PARTIR DE GEORGES PEREC, GILLES DELEUZE E GEORGES DIDI-HUBERMAN

Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel¹

Resumo: O presente artigo discorre sobre o tema do *espaço*, este está relacionado ao espaço que habitamos, o espaço comum: o quarto, a casa, as ruas, a cidade. Este tipo de espaço é referência para o desenvolvimento de um conjunto de trabalhos plásticos, cuja questão central – e na qual os demais questionamentos orbitam – é a do espaço como dúvida. A partir da condição da dúvida abre-se para reflexão sobre a transição entre espaço existente e espaço não existente. Este estado de entre permeia a investigação, que tem como alicerce os autores Georges Perec, Georges Didi-Huberman e Gilles Deleuze. São abordadas questões relativas a definição de um espaço através das observações de Perec, a noção de fractal aplicada a estruturação do espaço pelo conceito de dobra em Deleuze e, sob o olhar de um espaço ausente, a ideia do *jogo de desaparecimento* de Didi-Huberman; num segundo momentos são apresentados os trabalhos plásticos e seus questionamentos a partir tais temáticas.

Palavras-chave: espaço, fragmentação, desaparecimento.

¹Noara Lopes Quintana Garcez Pimentel mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes - UNESP, Área de concentração em Artes Visuais. Orientação: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo; q_noara@hotmail.com. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Ao abordar o conceito de espaço percebe-se a necessidade de uma definição, no entanto percebemos que não é possível concebê-lo sem o tempo. Uma vez que o espaço é mutável o movimento desta transformação ocorre numa passagem temporal. Segundo Camarero o tempo e o espaço são duas coordenadas que permitem situar qualquer realidade². O tempo complementa o espaço e vice-versa, contudo ambos possuem características distintas.

O tempo é uma dimensão que se assemelha a percepção que temos de nossa existência, diria que é possível pensá-lo como a compreensão da repetição de movimentos celestes, que marcam o dia e a noite e as estações, como algo que evidencia a transcorrência de um evento, que cria uma sensação de consecutividade. Se apresenta como uma noção abstrata, imaterial, impalpável, inapreensível, esquiva, mas que o sentimos como uma espécie de passagem, um movimento que toca tudo o que nos envolve, sejam objetos ou pensamentos. Para dizer o tempo, este algo não concreto, que por si só não se explica, é necessário adotar um ponto de referência – um objeto, um espaço, o homem, um sistema -, para que suas características atuem e então seja percebido através da duração, da consecutividade, da ação, do ordenamento, da sequência, da repetição, etc. Esta percepção nos permite a leitura do tempo como passado, presente e futuro. Dependendo da relação que estabelecemos com o tempo o presentimos como infinito ou súbito, contínuo ou fugaz.

O espaço, assim como o tempo, é uma grandeza, que se caracteriza como uma extensão, a qual pode ser atribuída a uma materialidade. Acena a ideia de uma estrutura, de uma fragmentação ou de uma disseminação de matéria. Podemos percebê-lo através da visão ou através de um conceito, um espaço que pode ser tanto abstrato quanto concreto. Quando entendido como “*extensão ideal, sem limites, contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis*”³. “*Tudo tem um lugar no espaço, tudo é o espaço ou tudo é espaço ou ocupa um espaço, até mesmo o vazio*”⁴. A própria relação entre cheio e vazio conduz a dinâmica de transformação do espaço. Sendo matéria disseminada - cuja origem até onde conhecemos descende do *Big Bang* –, para sua ordenação é estabelecida entre

² CAMARERO, Jesús, 2001. p. 10.

³ *Espaço*: definição a partir do Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2009.

⁴ CAMARERO, 2001, p. 11.

as partes relações de tipos e níveis diversos, sejam elas por distância e proximidade, por analogia e de diferença, por posicionamento e contraposição, etc.⁵

A medida do espaço então se dá pela organização, esta pressupõe uma estrutura que permita criar conjuntos do que seria matéria disseminada, ou pequenos núcleos das partes de um *todo* multiplicadas. Porém não é possível conceber a totalidade do espaço (com por exemplo o universo), mas seu fragmento (cada parte), assim uma dinâmica extensional se estabelece, e em que o todo espacial é remetido ao fractal⁶.

George Perec e o espaço como dúvida

A visão de George Perec⁷ sobre o espaço parte da noção de fragmentação, uma operação sistemática de suas partes. Em seu romance de 1974, *Espécies de Espaço*, analisa diversos tipos de espaços, a relação do homem com seu entorno.

Perec considera o espaço não exatamente como o vazio, mas como o ‘ao redor’ e ‘o dentro’, algo que de início está para o impalpável, para o quase imaterial, e que remete “*a extensão, o exterior, o que é exterior a nós, aquele entre no qual nos deslocamos, o meio ambiente, o espaço do entorno*”, sua observação abarca “*espaços mais próximos, ao menos a princípio: as cidades, por exemplo, ou os campos, ou os corredores do metrô, ou um jardim público*”⁸.

O autor aponta que vivemos em espaços, como cidades, jardins, campos, e que estes nos parecem evidentes, como se estivessem lá, pois são reais. Porém, afirma que a existência desses lugares, ao contrário, não é algo evidente, pois uma vez houve um tempo em que não existiam. Dessa maneira, segundo Perec, há de se reconhecer que estamos não num espaço pleno, mas numa quantidade de pequenos espaços, pedaços de espaços que nos cercam e os quais vivemos. Na evolução do tempo, segundo Perec: (...) *os espaços se multiplicaram, se fragmentaram e se diversificaram. Há de todos os tamanhos e espécies, para todos os usos e*

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 11.

⁶ Idem. p. 11.

⁷ George Perec (1936-1982), romancista, poeta e ensaísta francês do período pós-guerra.

⁸ PEREC, 1992, p 13, tradução nossa.

para todas as funções. Viver é passar de um espaço a outro fazendo o possível para não se chocar^{9, 10}.

A partir da afirmação de que viver é passar de um espaço a outro, o autor constrói uma narrativa estruturada como fractal e aborda em diversas escalas os espaços que o homem ocupa. Desdobra-se da escrita no papel à cama, ao quarto, ao apartamento, à rua, à cidade, ao mundo, e lança questões sobre a relação homem/espaço e propõe exercícios de observação e de escrita descritiva. Vê a palavra e a escrita com um meio em que os espaços surgem. A descrição e o registo faz com que um espaço exista. Assim narra diversas situações de vivência fundida à uma reflexão sobre cada tipo de espaço. No decorrer do texto um dos questionamentos que se faz, e que apresenta relevância no desfecho do romance, é: o que é se apropriar de um espaço?

Habitar um quarto, o que é? Habitar um lugar é dele se apropriar? O que é apropriar-se de um lugar? A partir de que momento um lugar torna-se verdadeiramente seu? Quando se põe de molho seus três pares de meia numa bacia de plástico rosa? Quando se aquece espaguete num fogareiro? Quando se utiliza todos os cabides quebrados do guarda-roupa? Quando se prega na parede um velho postal que representa o sonho da Santa Úrsula de Carpaccio? Quando se experimentou ali as ansiedades da espera e as exaltações da paixão, ou os tormentos da dor de dente? Quando cobriu as janelas com cortinas a seu gosto e colocou papel de parede e riscou o assoalho?¹¹

Por fim, Perec aponta que os espaços, cenários de tantas memórias, se desfazem e logo deixam de existir. Desse modo, a sua não existência faz com que o espaço se torne pergunta,

⁹ (Nota nossa). Em francês *se cogner*: bater, colidir, chocar-se.

¹⁰ PEREC, 2001. p.25. tradução nossa. “(...) *los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse*”.

¹¹ PEREC, 2001. p. 48. tradução nossa. “*Vivir en una habitación ¿qué es? Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? ¿Cuándo se han puesto a remojo los tres pares de calcetines en un barreño de plástico rosa? ¿Cuándo se han recalentado unos espaguetes en un camping-gas? ¿Cuándo se han utilizado todas las perchas descabaladas del guardarropa? ¿Cuándo se ha clavado en la pared una vieja postal que representa el sueño de Santa Úrsula de Carpaccio? ¿Cuándo se han experimentado allí las ansias de la espera, o las exaltaciones de la pasión, o los tormentos del dolor de muelas? ¿Cuándo se han vestido las ventanas con cortinas al gusto y colocado el papel pintado y acuchillado el parquet?*”.

deixando de ser evidente, incorporado ou apropriado. Assim o espaço é uma dúvida, e por essa razão há necessidade de registrá-los, designá-los, pois o espaço nunca pertence a alguém, nunca é dado, mas deve ser conquistado. Segundo o autor, os espaços são frágeis e o tempo os desgasta e os destrói, e o que resta são pedaços de espaços. Nesse sentido a escrita trata, cuidadosamente, de reter algo desta ruína, para que alguma sobreviva, para que reste sulcos e marcas, ou alguns signos¹².

A partir das observações sobre o espaço em Perec podemos estabelecer dois pontos para esta análise: a fragmentação e a dúvida. A primeira através do conceito de fractal contido na noção de dobra trazida por Deleuze, e a segunda por meio da reflexão sobre a ausência, abordada por Didi-Huberman.

O fragmento do espaço como dobra em Deleuze

Ao trazer o espaço como ponto de reflexão admite-se o fato de somente assim poder fazê-lo através do fragmento. Esta noção, como vimos anteriormente, entende que o espaço faz parte de um todo o qual é rebatido, de modo fractal, nas mínimas partes de espaço disseminadas. Deleuze, a respeito deste tipo de rebatimento, ao abordar o barroco retoma Leibniz e o conceito de Mônada, das dobras e desdobramentos, para analisar o traço barroco. Deleuze ao apresentar o conceito de espaço em Leibniz utiliza a metáfora do labirinto¹³ e assim diz ele:

Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. Do mesmo modo, o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinados pela circunvizinhança consistente ou conspirativa. ‘A divisão do contínuo deve ser considerada não como a da areia em grãos, mas como a de uma folha de papel ou de uma túnica em dobras, de tal modo que possa haver nela uma infinidade de dobras, umas menores que outras, sem que o corpo jamais se dissolva

¹² PEREC, p.141.

¹³ FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?*, 2004.

em pontos ou mínimos'¹⁴. Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha'¹⁵.

Esta extensibilidade, o contínuo em que o espaço se desdobra, é entendida nesse caso como labirinto, pode-se dizer que este meio condutor é o que conduz os espaços multiplicados que Perce se utiliza para refletir sobre homem e seu espaço de entorno. De acordo com Fuão, “o espaço ‘leibniziano’ é constituído como um labirinto com um número infinito de dobras, algo similar à cidade composta de quadras, casas, quartos, móveis, dobras dentro de dobras, dobras que conformam espaços, como um origami, a arte da dobradura do papel”.¹⁶

O desaparecimento do espaço e a ausência em Didi-Huberman

O espaço como dúvida, a ausência de espaço, que Perce o observa a partir da fragilidade e desaparecimento do mesmo, permanece na escrita que o impede de sumir por completo, uma vez que faz dele uma imagem, um registro. Sobre esta permanência e desaparecimento, dirá Didi-Huberman que a imagem se sustenta na ausência de algo, ou seja, uma dialética visual ou jogo de esvaziamento, uma espécie de crença diante da ausência que sustenta toda imagem. No livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman traz, como exemplo deste jogo, a fábula do *Ford-Da* criada por Freud¹⁷, em que uma criança, brincando com um carretel, o atira e o puxa novamente por seu fio, criando com este jogo uma espécie de dúvida que se repete ritmicamente, um movimento de desaparecimento e reaparecimento. Este desaparecimento do objeto, esta ausência, “*torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa*”. Ainda sobre a crença na imagem através de sua ausência, dirá o autor: “*quando o que vemos é suportado por uma ‘perda’, e quando disto alguma coisa ‘resta’*”¹⁸.

¹⁴ PACIDIUS PHILALETHI apud DELEUZE, 2011, p.18.

¹⁵ DELEUZE, 2011, p.18.

¹⁶ FUÃO, 2004.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2010, p.79. **O que vemos, o que nos olha**. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2010.

¹⁸ Idem, Ibidem, p.80

Este espaço, em sua transição entre o presente e o ausente, em seu poder de alteração e em sua fragilidade, pode então ser pensado como aquele jogo de carretel da criança do qual nos falara Didi-Huberman:

Traz portanto em si, como objeto concreto, aquele poder de alteridade tão necessário ao processo mesmo da identificação imaginária. Certamente deveríamos acrescentar que lhe é preciso um poder de alteração, e inclusive de *autoalteração*: o carretel joga porque pode se desenrolar, desaparecer, passar por baixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda sua aura para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é quase.¹⁹

Para o autor é esse poder de alteração que se abre como dúvida para a criança como obra da ausência e da perda, que no coração desse objeto ela observa aparecer e desaparecer. Desse modo, “*é talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual*”²⁰. Assim, pode-se dizer que é no momento dessa ausência que o objeto - no caso, no desaparecimento de um espaço - torna-se imagem.

Desdobramentos plásticos: espaço como dúvida e fragmentação.

Aqui são apresentados um conjunto de trabalhos plásticos desenvolvidos a partir de reflexões sobre o espaço sob diferentes abordagens. Se configuram por meio de colagens, desenhos e instalações. De modo conceitual tangenciam a noção do espaço como dúvida e estabelecem no aspecto formal relações com a fragmentação e a ausência. O conjunto é composto por quatro trabalhos: *Traçado*, *Inabitável*, *300m de fio* e o projeto *Muro de Areia*.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010, p.80

²⁰ Idem, Ibidem, p.83

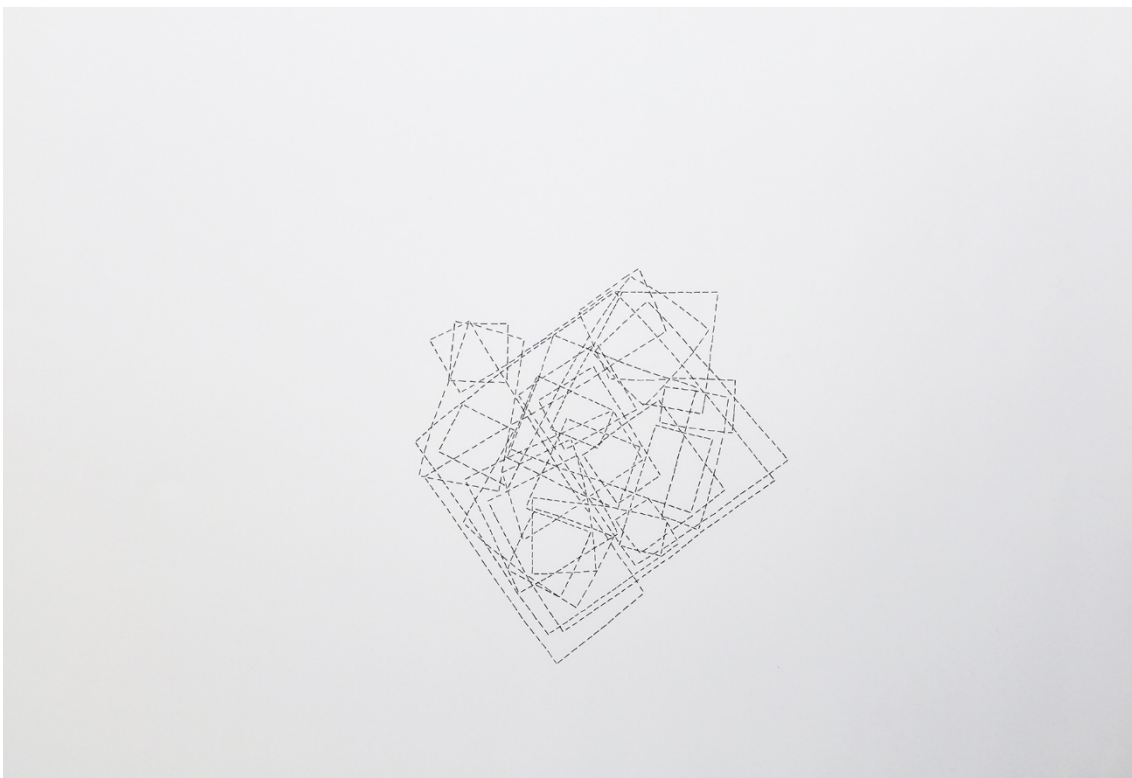


Figura 1. Noara Quintana, *Série Traçado*, #1, 2012 – 2013, nanquim sobre papel. 42 x 59cm

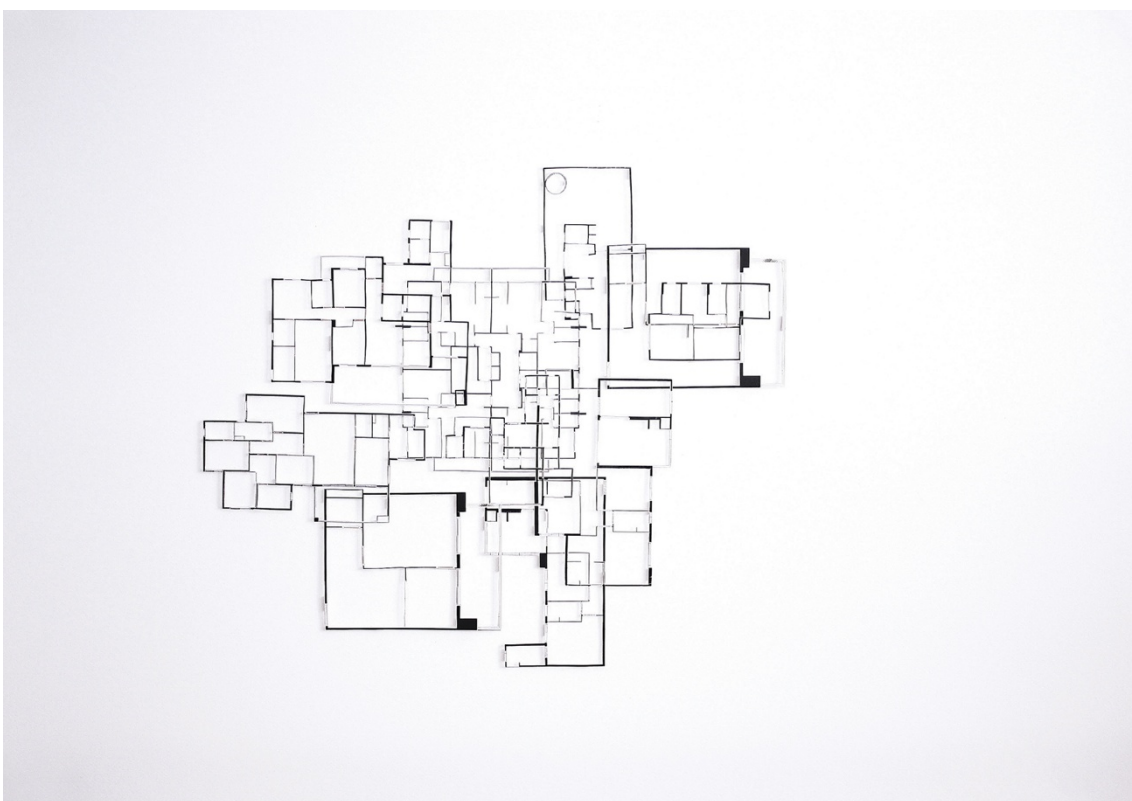


Figura 2. Noara Quintana, *Série Inabitável*, #2, 2013, colagens sobre papel. 100 x 70cm.



Figura 3. Noara Quintana, *300m de fio*, Instalação. Fio de nylon, pregos e caneta permanente. 3 x 4 x 5m.
Exposição L.O.T.E., 2012, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.



Figura 3. Noara Quintana, *Muro*. Projeto de Instalação. 8 x 1,50 x 0,40m

O primeiro é uma série de desenhos, *Traçado* (figura 1), constituídos por uma única linha tracejada, ao mesmo tempo contínua e cíclica, que altera seu sentido numa quebra angulosa. O percurso desta linha sobre o papel acaba por cercar um espaço. Estes desenhos fazem analogia ao caminhar pela cidade e o exercício do homem de contornar os espaços por ele criado. A imagem final se assemelha à visualidade ora de um trajeto, ora de um mapa. Nesta relação como a cidade o traçado pode ser entendido como um labirinto e os espaços em branco como dobras.

Outro trabalho chama-se *Inabitável* (figura 2), é uma série de colagens compostas por recortes de anúncios imobiliários dos quais são extraídos imagens de plantas de apartamentos. Tais plantas são recortadas de modo que somente reste a estrutura que delimita cada cômodo, resultando assim numa armação vazada. As colagens são montadas com dezenas destes recortes empilhados formando uma imagem que desconstrói, subverte, a ideia original de uma planta como projeção de um espaço habitável. Penso neste trabalho que a planta anuncia um espaço inexistente, um espaço por vir. Os anúncios imobiliários são agenciamentos de espaços inexistentes dispostos à compra, é a ausência velada pela crença do que será presente, e o que se comercializa ainda é um espaço abstrato.

Ainda sobre esse tipo de espaço abstrato é desdobrado o trabalho seguinte *300m de fio* (figura 3). Consistia numa instalação realizada com somente fios de nylon, pregos e marcações a caneta, que formava uma trama junto à quina interna de duas paredes. Nesta trama eram marcados segmentos tracejados que em determinado ponto de vista se encaixavam, então era possível visualizar uma estrutura tridimensional que delimitava um espaço suspenso no ar. Este trabalho tem como referência as ideias de George Perec, o qual vem a tratar no livro *Espécies de Espaços* o espaço como impalpável, impossível de apropriar-se, o autor toma o espaço que nos circunda como frágil, diferentemente do que aparenta ser e que cremos como evidente e estável. Outro conceito que permeia o trabalho é o termo “solo criado”, que significa a duplicação vertical da área de um terreno. Proveniente de Políticas de Urbanismo o termo também se refere à transferência de índice de construção, em outras palavras, o proprietário de uma edificação tombada pode vender um espaço com a mesma metragem de sua propriedade a outro que queira construir um prédio com mais pavimentos que o basicamente permitido. Novamente neste caso é negociado um espaço inexistente, abstrato,

que se encontra na transição entre estar e não estar no mundo. Outro interesse neste termo é o fato de que nesta duplicação da área o que se ocupa não é somente o chão, mas também do céu. A partir destes dois pontos, de um espaço abstrato do por vir e de um espaço impalpável do que deixa de existir, o trabalho *300m de fio* busca articular um espaço suspenso e frágil, evidentemente efêmero, o qual é possível ver, porém não é possível dele se apropriar.

Por fim o trabalho *Muro* (figura 4), ainda em fase de projeto, consiste na construção de um muro de areia disposto em área de circulação. A intenção deste objeto está na sua fragilidade, a ruína parece ser sua condição inevitável. Constituído apenas com areia, água e cola branca, sua resistência estará a prova pelos visitantes e pelo tempo. A dimensão do objeto também é um fator de contraponto à sua fragilidade, uma vez pretende ocupar uma grande extensão com cerca de 8m de comprimento por 1,50m de altura. Desse modo *Muro* se conecta aos outros trabalhos do conjunto na discussão poética entre tipos de espaços e seus limites, cuja investigação se constrói na tensão entre um espaço físico, material, existente, e um espaço imaterial, da memória, da projeção. Assim resulta na ideia de *espaço como dívida*, que surge da transição entre um espaço existente e sua destruição ou da projeção de um espaço e sua realização.

Referências:

CAMARERO, Jesús. **Escribir y leer el espacio**. In. *Especies de espacios*. p.09-19. Barcelona: Montesinos, 2001.

DELUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. 6ªed. Campinas: Papyrus, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRISSAC, Nelson (Coord.). **Espaço Abstrato**. In. *Arte Cidade*. Site. São Paulo: PUC. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/pesquisa/transurbanas/transurbanas_07.htm>

FUÃO, Fernando Freitas. **O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?** – 3ª parte. 2004. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.050/563>>

PEREC, George. **Especies de espacios**. Barcelona: Montesinos, 2001.

MOREIRA, Mariana (coord.). **Solo Criado**. In. Plano diretor passo a passo. p. 118. São Paulo: CEPAM, 2005. Disponível em:

<http://www.cepam.sp.gov.br/arquivos/conhecimento/Plano_diretor_passo_a_passo.pdf



PADRONAGEM JAPONESA: CERÂMICA E KIMONO

Patricia Yuki Omoto

RESUMO

Os Padrões/Padronagens tradicionais japonesas são uma parte importante do estilo de vida no Japão e ainda hoje é parte indispensável dela. Uso como suporte de estudo a veste tradicional Japonesa denominada kimono e a cerâmica, estes possuem um elo desde os mais remotos tempos. Podemos dizer que a padronagem e/ou padrão é um ornamento, ela é considerada uma das expressões mais antigas da criatividade humana, teve início com a decoração do corpo e outras formas primárias na cerâmica. A padronagem exerce esse papel de adornar caracterizando essa cultura peculiar, criando símbolos e signos que atravessam o tempo e a história. O objetivo deste artigo é mostrar os tradicionais padrões/padronagens da cultura japonesa e seus aspectos simbólicos realçando a relação entre os dois suportes de estudo. Há ainda muito pouco estudo no Brasil, visto que o tema é de extrema importância, pois revela a história cultural e estética de um país.

Palavras-chave: Padronagem, Japão, Kimono, Cerâmica.

ABSTRACT

The Japanese traditional patterns are an important part of Japan's lifestyle and is still a requisite nowadays. I'm using as study subjects the traditional Japanese wear known as kimono and the ceramics, they have a link from very ancient times. We can call the patterns as ornaments, it is considered one of the oldest expressions from the human creativity, being applied as a garment on their body and also on ceramics in more primary ways. The pattern is responsible for ornament featuring this unique culture creating symbols and signs that goes through the time and history. The purpose of this article is to

show the traditional pattern of the Japanese culture and its symbolic aspects revealing the relation between the subjects of study. There is still a very few studies in Brazil, considering the great importance of this topic, it shows the cultural history and the aesthetics of a country.

Keywords: Pattern, Japan, Kimono, Ceramics

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é compreender a importância dos tradicionais padrões/padronagens da cultura japonesa, usando como suporte de estudo o kimono e a cerâmica. Por meio dessa pesquisa sobre as padronagens podemos identificar a riqueza de significados e a relação que os japoneses têm com a natureza.

A definição da palavra padronagem e/ou padrão aqui utilizado corresponde ao conceito do escritor Sadao Hibi (2001).

”Padronagem pode ser definida como uma ordenada, e muitas vezes um arranjo, de repetição de ponto, linhas, formas e cores.” (HIBI, 2001, tradução nossa)

Hibi também explica que os japoneses consideram padronagem algumas figuras ou imagens por aparecerem tradicionalmente inúmeras vezes ao longo da história como parte de um padrão, apesar de não serem considerada na definição literal da palavra.

Emprega-se neste artigo a escrita da palavra Kimono com “K” e não quimono com “Q”, pois apesar de quimono com “Q” ser a escrita adotada pelo dicionário brasileiro, acredita-se que, o modo de se escrever Kimono com “K” ainda sim é a mais utilizada, visto que ao aprender japonês no Brasil não empregamos a letra “Q” e sim o “K”, utilizamos o sistema Hepburn¹, principio adotado para escrever o japonês em alfabeto latino.

A criação da palavra vem da necessidade de se denominar objetos e conceitos, a palavra Kimono não é diferente, ela é o resultado da junção de dois ideogramas o 着(ki) e o 物(mono). O primeiro origina do verbo Kiru (着る) que na tradução é vestir-se, usar ou colocar; e o segundo Mono (物) significa coisa, algo ou objeto. Podemos compreender que Kimono no seu sentido mais puro é “algo para vestir”, ou melhor, “roupa”. Se Kimono é uma denominação para roupa em geral, por que nos referimos apenas aos trajes típicos usados

¹ Hepburn - O sistema *Hepburn* (*hebon-shiki*) foi projetado por James Curtis Hepburn (1815-1911), um missionário americano da Filadélfia, que chegou no Japão em 1859 e compilou o primeiro dicionário moderno japonês-inglês, cerca de uma década depois. O sistema *Hepburn* é agora o mais amplamente usado sistema de romanização. (Aliança Cultura Brasil-Japão)

pelos japoneses? Podemos imaginar que este termo foi levado a Europa e difundindo a outras culturas por um equívoco de comunicação entre ocidentais e orientais em seus primeiros contatos. Hoje o termo Kimono se enraizou e é comum usá-lo para referenciar-se apenas aos trajes típicos japoneses que mostrarei mais adiante.

O presente artigo tem como referência autores como José Yamashiro, Norio Yamada, Sadao Hibi e René Smeets. Inicia-se tecendo uma relação histórica entre a cerâmica e o vestuário, abordando-as não apenas como função prática, mas também como um ornamento. A padronagem por sua vez faz esse papel de adornar caracterizando essa distinta cultura, criando símbolos e signos que atravessam o tempo e a história.

Esses Padrões/ Padronagens definidos como ornamentos estão presentes desde os primórdios, são uma parte importante do estilo de vida no Japão e ainda hoje é parte indispensável dela servindo como um registro cultural.

PADRONAGEM JAPONESA: CERÂMICA E KIMONO

Cerâmica, Vestimenta e ornamentação

O kimono que conhecemos hoje é o produto de milênios de desenvolvimento do vestuário japonês. Segundo Yamada (1982, p.32), em seu livro *The book of kimono: the complete guide to style and wear*, o fragmento têxtil mais antigo preservado data do período Asuka (552-646), pouco se sabe como os primeiros japoneses se vestiam.

Antecede ao período Asuka a era neolítica chamada Jomon (14.500 - século III AC) a vestimenta era mais apropriada para a caça, pesca e a extração de frutos naturais, era composta de duas partes, a inferior uma calça estreita amarrada na cintura com uma corda entrelaçada e a superior curta com mangas tubulares. Os japoneses já usavam flechas com pontas de pedra lascada e guardavam seu alimento em potes de barro.

O nome dado a este período, Jomon, cujo o significado é padrão de corda ou esteira, se deve ao estilo da cerâmica feita com rolos de argila, que dão um aspecto de marcas de cordas, técnica muito avançada para a época. A cerâmica além do uso para cozinhar e armazenar servia também para a ornamentação, espirais dinâmicas e marcas de estrias começam a decorar os potes e vasos transformando o estilo Jomon em um estilo rebuscado cheio de detalhes e textura. A cerâmica e o vestuário caminham lado a lado e muitas vezes se entrelaçando como citado por Yamada (1982, p.32), na cerâmica Jomon havia finos desenhos

foscas impresso na superfície evidenciando a presença de um tecido tramado. Neste caso usa-se o tecido para auxiliar o fazer cerâmico.

No período Yayoi (século III AC – Século III DC) quando foi introduzido o ferro, o bronze e a cultura do arroz, houve uma grande modificação dos hábitos dos japoneses e no modo de se vestir. Possivelmente as roupas tornaram-se mais largas para se adequar as flexões e alongamentos necessários para o cultivo. A cerâmica com a introdução do torno acabou se tornando mais simples, mas apesar da simplicidade das peças algumas decorações foram encontradas indicando a vontade de retratar o cotidiano.

“Foram encontrados alguns exemplos de cerâmica decorada com desenhos de animais, de peixes, de pessoas e de barcos, principalmente na região de Itazuki.” (FRÉDÉRIC 1996, p.162)

Já no período Kofun (Século III – VII DC) os clãs para afirmação de seu grande poder constroem tumbas enormes e dentro delas foram encontrado imagens de terracota denominados *Haniwa* junto com outros elementos valiosos. Historicamente os *Haniwa* são de grande importância, são imagens de homens, mulheres, guerreiros, animais, armas e moradias que revela pistas do modo como viviam e se vestiam. Neste caso a cerâmica auxilia historicamente a definir os padrões de roupas usadas na época.

Observa-se que o vestuário percorre junto com a cerâmica a história da civilização, muitas vezes se esbarrando e contribuindo uma com a outra.

Segundo Frédéric (1996, p. 652) foi no período Nara (710-784) que surge uma vestimenta usada como roupa de baixo chamada *Kosobe* que significa mangas curtas, os trajes começam a se configurar de forma a se parecerem com o Kimono moderno, acredita-se que este seria o começo do famoso traje nacional japonês conhecido no mundo inteiro.

Neste período ainda existe muita influência do continente, somente no período Heian (794-1192) com a suspensão de envios de missões ao continente e o fechamento dos portos que realmente houve uma nacionalização da cultura. O Japão deixa de ser o espelho da China e passa a desenvolver sua própria e singular cultura.

O kimono com a sua particularidade serve não somente para cobrir-se e pelo pudor, mas também para decorar. Kaj Birket (1965) acredita que o desejo de adornar-se vem da vontade de tornar-se relevante, Smeets acredita que é proveniente da alegria do homem com o seu trabalho: seu prazer de lhe dar brilho, valor ou uma aparência mais exuberante. Já K.

Mende (1991), autora do livro *SASHIKO: Blue and white quilt art of Japan*, afirma que o ornamento é uma solução para o medo intrínseco do homem de vazio e de sua necessidade de preencher lacunas.

Desde o período Jomon a cerâmica além das funções práticas adquire também a função ornamental. Devemos então compreender um pouco mais sobre a necessidade do homem de enfeitar-se, de criar adornos, estampas, símbolos e cores. Adornar-se é algo da natureza humana, enfeitar-se não possui apenas a função de decorar, talvez esta seja a função mais superficial que o adorno possui, ele representa algo ainda maior. Podemos observar este pensamento no livro *Signos, Símbolos e Ornamentos* de René Smeets

Negar o desejo profundo e eterno do homem de usar os ornamentos seria negar um fenômeno antropológico. Isolar essa necessidade do contexto das normas objetivas equivaleria a reduzir o ornamento a uma decoração superficial, incapaz de ser percebida como uma força viva e orgânica.(R. SMEETS, 1982)

Além de todos esses fatores, ele ainda carrega tradições, histórias, simbologias, estigmas e superstições. Isso leva a crer que o ornamento é realmente uma força viva e orgânica.

R. Smeets (1982) diz que a ornamentação é considerada uma das expressões mais antigas da criatividade humana, afirma que teve início com a decoração do corpo, com riscos, faixas e outras formas primárias na cerâmica.

O verdadeiro ornamento é tão antigo quanto o próprio homem; ele deriva da necessidade do homem de experimentar e de jogar com o ritmo repetidos. Ele surge em todos os povos, independentemente uns dos outros, e está presente desde os tempos pré-históricos.(R. SMEETS, 1982)

Pode-se dizer que os padrões/padronagens japonesas são ornamentais e cheios de vida. Os padrões antigos além da função de decoração tinham uma função comunicativa e posteriormente se tornou fonte de informação para os historiadores entenderem hábitos locais e da época, na era Yayoi descrita neste artigo sobre a vontade de retratar o cotidiano por consequência gerou uma comunicação, entretanto há casos que o objetivo principal é meramente comunicativo com descrito abaixo.

[...] Um dos primeiros exemplos de padrão, ou o que poderia mais tarde tornar-se um padrão no sentido artístico, é o desenho de três sóis, duas pessoas e uma montanha. Este tipo de desenho, encontrado em muitos manuscritos egípcio, era uma espécie de código pré-letrado[...] (HIBI, 2001, p.185, tradução nossa)

Outra função dos padrões é o talismã, desenhos eram pintados em vermelho na parede dos primeiros jazigos, provavelmente do período Kofun, ilustrações de espirais, triângulos e arcos garantiam o descanso da alma.

Embora a funções de talismã ainda permaneça, hoje a principal função é decorativa. Os Padrões/Padronagens tradicionais japonesas são uma parte importante do estilo de vida no Japão. Está por toda parte, nas vestes, no utensílios de cozinha, na decoração das casas, nos tecidos, nos emblemas de família e na arte. Está inserido no cotidiano e é um registro histórico da tradição e estética do país. Por isso surge a necessidade de explorar os significados por trás dos desenhos.

A maioria das figuras e padrões são representações simplificadas de vista do homem da natureza e do mundo, moldada e ordenada dentro dos limites. Entre as figuras japonesas se pode encontrar uma variedade de desenhos, alguns modelados em objetos reais, outros simbólico sobre fenômenos naturais.(K. MENDE, 1991)

Conforme Yamashiro (1997, p.22) Os japoneses do período neolítico vivem da natureza, para eles o sol, a lua, o trovão, o tufão, os fenômenos naturais, os rios, as montanhas, árvores, animais e plantas possuem alma. Por respeito e temor do desconhecido criam cultos a elas, temem a violência da natureza, não se opõe à essa força. Procuram aprender com ela, incorporando essa sabedoria e beleza, na pintura, na poesia, na literatura, na cerâmica, nas vestimentas e no cotidiano.

“Os Japoneses tem a postura de não lutar contra a natureza; em vez disso, preocupa-se em assimilá-la, integrando-a no seio da cultura, expressando-a na literatura e modelando-a na arte.” (Singularidades da Cultura japonesa, 2008, p.39)

O Bambu, como um dos exemplos de padrões da natureza e seus significados, combinado com ramos de pinheiro e flores de ameixa, faz parte das padronagens referente ao

inverno, é considerado como um bom pressagio. Geralmente o Bambu é combinado com plantas e animais.



Fig. 01 – Padronagem de bambu estilo cerca no Kimono do século 18



Fig.02 – Padronagem de bambu estilo cerca na tigela de arroz com tampa feita na porcelana

Outro exemplo é a cerejeira, simbolo da primavera, segundo Hibi (1990) a cerejeira está fortemente vinculado à ética dos samurais, esse guerreiros desejavam que as pessoas lamentassem sua morte da mesma maneira como as pessoas lamentam a queda das flores de cerejeira que marca o fim da estação. A cerejeira na maioria das vezes está vinculada a outros elementos da natureza como rios, sol do amanhecer e a escuridão da noite.

Todos os anos os japoneses param para contemplar a beleza efêmera do florescer e da queda das flores de cerejeiras.



Fig. 03- Padronagem da flor de cerejeira no *Kosode*



Fig. 04- flores de cerejeira espalhadas ao redor da estrela de seis pontas na porcelana.

Pode-se concluir que a cerâmica tem uma grande ligação com o vestuário/tecido nas mais remotas lembranças do homem. Os registros históricos mostram claramente uma conversa amigável durante todo o percurso, sempre em contato direto.

No caso, a cerâmica e o kimono têm um elo muito forte, onde o que se representa em um se repete no outro, como suportes para algo orgânico e com vida. Signos e símbolos representados por padrões que se repetem e ganham ritmo deixam de ser algo meramente decorativo e passam a ter valores diferentes.

Lista de Imagens.

Fig. 01 –bambu estilo cerca no Kimono do século 18. HIBI, 2001

Fig.02 –bambu estilo cerca na tigela de arroz com tampa feita na porcelana. HIBI, 1990.

Fig. 03- flor de cerejeira no *Kosode*. HIBI, 2001

Fig. 04- flores de cerejeira espalhadas ao redor da estrela de seis pontas na porcelana. HIBI,1990

Referência

FREDERIC, Louis; HWANG, Alvaro David. **O Japao: Dicionario e Civilização**. Ed.Robert Laffont S.A., Paris,1996. Trad. Ed. Globo S.A, 2008.

HIBI, Sadao; NIWA, Motoji. **Tradicional patterns in Japanese design. Snow, wave, pine**. kodansha international Ltd., Japão, 2001

HIBI, Sadao; NIWA, Motoji. **Japanese Tradicional patterns [1]. plants, animals, natural phenomena**. Sadanori, Japão, 1990

KAJ BIRKET, SMITH. **História da Cultura: Origem da Evolução**. Melhoramento, 3ª edição, 1965.

MENDE, Kazuko; MORISHIGE, Reiko. **SASHIKO. Blue and white quilt art of Japan**. Shufunotomo co., LTD, 1991

SMEETS, René. **Signos, Simbolos e Ornamentos**. Editora Tecnoprint Ltda, Rio de Janeiro, 1982

YAMADA, Norio. **The Book of Kimono: The Complete Guide to Style and Wear**. Kodansha, 1ª edição, 1982

YAMASHIRO, José. **Japão: passado e presente**. São Paulo: aliança Cultural Brasil-Japão, 1997.

PRESSAGIAR O TEMPO NA PINTURA DE ADRIANA VAREJÃO: ENTRE O COLONIAL E O COEVO

Priscila Beatriz Alves Andreghetto

RESUMO: Tendência comum entre os artistas do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco era a de criar suas inspirações com base em convenções iconográficas, melhor explicitando, valendo-se de uma descrição oral ou de uma cena cotidiana que apresentasse alguns objetos, gestos, vestes entre outras características, era possível diferenciar deuses, santos ou representações mitológicas, abstratas. A influência dessas ideias se deu pela circulação de gravuras e livros ilustrados, que eram os meios de informação do período colonial. Portanto, há um forte componente desse período nas produções artísticas em *Terra Brasilis*. Adriana Varejão explora a cor, a carga simbólica e as qualidades intrínsecas da azulejaria colonial. Esse elemento fascina a artista, por sua dramaticidade e cromaticidade; a artista usa como pano de fundo e tema de suas pinturas abordando uma enorme gama de questões a partir dele como a história do Brasil e da Arte, a pluralidade da pintura.

Palavras chaves: Barroco. Nacionalidade. Azulejaria.

ABSTRACT: Common trend among artists of the Renaissance, Mannerist and Baroque era to create his inspirations based on iconographic conventions, best detailing, drawing on an oral description or a scene to present some everyday objects, gestures, clothes among other characteristics, it was possible to differentiate gods, saints or mythological representations, abstract. The influence of these ideas is given by the circulation of prints and illustrated books, which were the media of the colonial period. Therefore, there is a strong component in the artistic productions of this period in *Earth Brazilis*. Adriana Varejão explores color, symbolic and inherent qualities of colonial tiles. This element fascinates the artist, for his drama and chromaticity, the artist uses as a backdrop and theme of his paintings covering a wide range of issues from it as the history of Brazil and Art, the plurality of paint.

Keywords: Baroque. Nationality. Tiles.

“A pintura é minha raiz, da mesma forma que o Brasil”
Adriana Varejão

A arte ocupa espaço significativo na edificação da memória e da identidade de muitas regiões do Brasil. Ajuda-nos entender aspectos da nossa cultura e de nossa visão de mundo. Entre tensões e rupturas, encontram-se estabelecidas permanências que ajudam a entender o ser brasileiro e sua forma particular de convivência com sua religiosidade, mística, sincrética e plural. O fazer artísticos é um constructo que se estabelece a partir da colonização e na confluência das matrizes culturais que a geraram, estando a partir daí fincadas as suas raízes e sua memória. Assentadas sobre uma matriz estética, cujos contornos são dados pela mentalidade barroca, elas são importantes mecanismo de entendimento e análise dessa sociedade. Como preconiza a história:

Se a história está destinada, por natureza, a dedicar uma atenção privilegiada à duração, a *todos* os movimentos da duração em que ela pode decompor-se, a longa duração nos parece, nesse leque, a linha mais útil para uma observação e uma reflexão comuns às ciências sociais. (BRAUDEL, 2005, p.75)

O tema da arte barroca é particularmente caro e instigante por representar uma característica importante para o entendimento da estrutura sociocultural de origem colonial. As formas de representação social, presentes nas cidades do século XVIII, passam pelo entendimento das configurações sociais e redes de interdependência presentes no espaço e tempo. Sobrevive entre nós a representação da arte, num misto de sagrado e profano, de devoção e diversão, que mobiliza na sua organização diferentes camadas sociais, leigos e religiosos, ambos investidos de diferentes papéis, inseridos, porém dentro de uma ordenação vinculada a um processo civilizador de longa duração¹, que acabou por legitimar pelo *habitus* social certa identidade nos, o homem barroco, *homo religiosus* mineiro.

Em sua arquitetura, o Barroco se caracterizou, no geral, pelo uso de plantas dinâmicas, complexas e geralmente irregulares, optando na maioria das vezes por figuras ovais,

¹ A ideia de longa duração está vinculada à corrente historiográfica denominada História Nova. Dentro dessa abordagem, a história é entendida como sendo um aspecto da realidade social, em que o tempo ganha uma nova concepção social e se revela muito superior à sua própria duração. Essa nova historiografia passou a focalizar as permanências e as regularidades de sistemas culturais, os traços comuns que permanecem apesar de evidentes transformações e rupturas. A atenção do historiador se volta para as atividades de longa duração, aquelas que atravessam as sociedades e os psiquismos. (BRAUDEL, 2005. p. 19-20)

paredes côncavas e convexas. Suas fachadas eram “movimentadas”, com curvas diferentes, combinadas com muito cuidado, de forma que a área central sempre ficasse em destaque.

As espirais e curvas do estilo barroco tinham passado a dominar o layout geral e os detalhes decorativos (...) (os edifícios barrocos tinham) um excesso de ornamentação e são teatrais (...). Borromini 5 (por exemplo) (...) queria justamente que a igreja tivesse um ar festivo que fosse uma construção repleta de esplendor e movimento. Se a finalidade do teatro é deleitar-nos com a visão de um mundo fantástico de luz e fausto, por que não há de o arquiteto que projeta uma igreja ter o direito de nos transmitir uma idéia de pompa e glória ainda maior, para nos lembrar o céu? (GOMBRICH, 1999, p. 344)

Ao olhar o passado e propor que ele seja “reinventado” para uma melhor compreensão do presente, essa mescla de tempo e espaço, rompe com a narrativa clássica linear e cria embaralhamento de ideias, sendo assim encontra terreno fértil na imagem por excelência. Às imagens podemos atribuir diferentes significados dependendo de como se apresentam em uma obra. Elas podem representar e funcionar como símbolos, transportando o observador para outra dimensão, outra realidade. São representantes de um ato criativo que tem como intenção ocupar-se de toda a carga relacionada à representação.

À época que recebeu o nome de Barroco não pode ser compreendida como um fenômeno puramente histórico; o termo está ligado à historiografia, principalmente a história da arte, mas também a literatura e a história. Nesse contexto, o Barroco foi classificado como degenerescência (Burckhardt), como categoria estilística (Wölfflin), alegoria (Benjamin), projeção do desejo (Bazin), ou ligado à época contemporânea através do conceito de ‘neobarroco’ (Calabrese). Nos últimos anos, as ciências humanas passaram por mudanças profundas, como a ‘linguistic turn’ e a ‘iconic turn’. Essas linguagens ligaram o conceito do barroco a análises atuais da representação política e compararam-no à estética e às soluções visuais, como por exemplo, as do cinema de Hollywood. Para um grande número de pesquisadores, a arte do barroco, do ponto de vista histórico, está vinculada à estratégia universal da Igreja católica de apropriação consciente do poder das imagens e da sensualidade (...). O Barroco parece também ser a era dos paradoxos não resolvidos. A solução das incoerências terrenas é projetada para um outro mundo, cujas mensagens podemos perceber através dos sentidos, sobretudo nas artes. Também as indagações relacionadas à construção da identidade cultural e da

identidade nacional se entrelaçam de forma complexa, sobretudo no nexo do Barroco e da cultura latino-americana, e muitas vezes as configurações culturais representadas pelo Estado e pela Igreja no período Barroco continuam sendo importantes paradigmas de uma identidade nacional. (A invenção do Barroco, 2005).

Ao buscar a validade de estudos referentes a imagens religiosas, como interpretação simbólica na elaboração da nossa qualidade de idêntico, convém resgatar como ocorrem as relações entre ciência e religião na ótica contemporânea. Elevamos esses conceitos teóricos a uma concretização prática, para tanto, elegemos a artista plástica Adriana Varejão, considerada uma das mais importantes artistas de nosso tempo. Sua produção é permeada por imagens que nos remetem à história colonial brasileira, que se evidência tanto em seus azulejos como na utilização da estrutura cartográfica. Em seu trabalho pictórico, que nos evoca o barroco, a carne é motivo constante, cortada e exibida nua. A obra abaixo, de Adriana Varejão, concretiza esse pensamento.

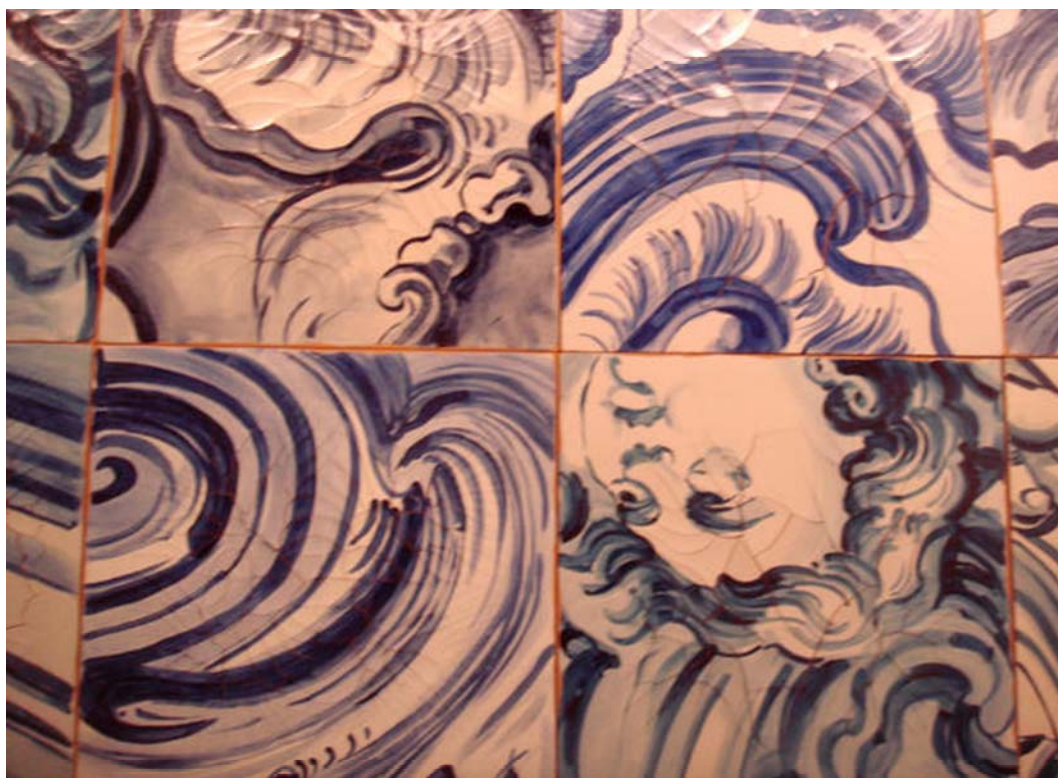


Figura Convite II, óleo sobre tela – MAM

A obra de arte, no contexto barroco, na maior parte dos casos se mostra imersa em ambiente *sui generis* ao que estamos habituados a apreciar tais manifestações, como

museus, galerias, catálogos, entre outros. O barroco se apresenta em um ambiente multifuncional: a igreja.

Especificamente em Ouro Preto, nos dias atuais, as igrejas observadas são espaços reservados à arte que excedem os limites da multifuncionalidade. Ao mesmo tempo em que a igreja é uma área de culto, é também um ambiente de visitação turística. Essa relação é dicotômica e híbrida, como mostra a observação: ‘Um paroquiano entra na igreja e reza, ao mesmo tempo em que um turista entra e tenta tirar fotos e adquirir informações daquele local. Minutos depois este mesmo turista, ajoelha e começa a rezar’.



Detalhe da Instalação *Celacanto Provoca Maremoto* – Inhotim – Minas Gerais

Adriana explora a cor, a carga simbólica e as qualidades intrínsecas da azulejaria colonial. Esse elemento fascina a artista, por sua dramaticidade e cromaticidade; a artista usa como pano de fundo e tema de suas pinturas abordando uma enorme gama de questões a partir dele como a história do Brasil e da Arte, a pluralidade da pintura.

Remonta às origens de nossa própria civilização, a história do azulejo e pode-se esboçar, com base nos cursos e desenvolvimentos dos azulejos, uma pequena história

da relação entre as culturas do Oriente e do Ocidente, a partir do Egito Antigo, Mesopotâmia, Pérsia, o Islã, a Europa, e por fim suas colônias. (LOPES, 2001).

No continente europeu será em Portugal, a partir do século XV, que a arte da azulejaria encontrará seu desenvolvimento mais pleno e rico. Desde então foi exportada, em mercadoria e mais tarde em processo artesanal e industrial, para o Brasil.

Os temas oscilam entre os relatos de episódios históricos, cenas mitológicas, iconografia religiosa e uma extensa gama de elementos decorativos (geométricos, vegetalistas, etc.) aplicados em paredes, pavimentos e tetos de palácios, jardins, edifícios religiosos (igrejas, conventos), privados e públicos.

É importante ressaltar também que uma perspectiva histórica fundada na contemporaneidade não pode ter como objetivo ‘tirar o atraso.’ Chocante mesmo era a familiaridade dessa arte, e não sua distância. O que há de propriamente revelador na contemporaneidade da arte brasileira é o que sua história nos diz da fonte moderna e, portanto, o que ela é capaz de nos dizer de sua crise. E se ela nos diz algo, é porque não estava simplesmente sentada no banco de reservas, esperando pacientemente uma vaga no time titular da história da arte. Pelo contrário, é por conta de sua relativa marginalidade que se abriram perspectivas críticas diferentes das que se tornaram dominantes no universo da arte contemporânea; elas devem agora ser resgatadas, e não esquecidas. Não em nome de um novo nacionalismo, claro, mas do valor singular de uma contribuição histórica que possa trazer para o presente uma carga de ‘extemporaneidade’, isto é, de uma abertura crítica em meio à homogeneidade do contemporâneo. Como vimos, as dificuldades não são poucas: o imperativo de produtividade que assola as universidades; a mercantilização quase absoluta dos meios de circulação da arte; a crítica reduzida ao endosso vazio; e por aí vai. Dessa perspectiva, muda a maré – e a tarefa agora é navegar contra o vento.



Azulejaria de cozinha, óleo sobre tela – coleção particular

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais². A arte é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. A arte é afetiva e mágica, não se acomoda a detalhes que a confortam, ela se nutre de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, por operação intelectual e laicizante, demanda análise do discurso crítico. A arte instala lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna prosaica.

A arte é um absoluto e a história só conhece o relativo.

Referências bibliográficas:

AZZI, Riolando. *A Igreja na formação da sociedade brasileira*. Aparecida, São Paulo: Editora Santuário, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. A longa duração. In: *Escritos sobre a história*. Tradução Jacó Guinsburg e Tereza da Mota. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. 16ª edição, Rio de Janeiro: LTC, 1999.

² NORA, 1993, p. 09

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

LOPES, Vitor Sousa. *Testemunhos nas paredes: ensaios de azulejaria*. Lisboa: A. C. D. Editores, 2001.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PINHEIRO, Olímpio José. *História em cacos: azulejo colonial no Brasil*. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1991.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (org.) *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

TIRAPELI, Percival. *As mais belas igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 1999.

CATÁLOGOS:

Histórias às Margens – MAM – RIO DE JANEIRO, 2012.

Grandes Pintores Brasileiros – Adriana Varejão – Coleção Folha, 2013.

IMAGENS

Adriana Varejão

<http://adriनावarejao.net>

Acesso: out/2013

PROGRAMA DE SIMPÓSIO:

. Simpósio Internacional – *A Invenção do Barroco, Paradoxos visualizados de uma Identidade Inclusiva*. Texto Introdutório do programa do Simpósio (corporate identity) , Goethe-Institut São Paulo , de 6 a 9 de dezembro de 2005.



PALAVRA E IMAGEM: DIÁLOGOS DA VISUALIDADE NO LIVRO DE ARTISTA

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini¹

Resumo

Esse artigo faz parte da minha pesquisa de doutorado que está em andamento, que é sobre a relação palavra e imagem, dentro da poesia, artes e design. Assim, elegi alguns artistas, poetas e designers que trabalhem com o livro de artista em suas poéticas pessoais.

O livro de artista é o fio condutor do caminhar dessa pesquisa. Relatando suas relações entre verbal e visual no decorrer do tempo e dos movimentos artísticos.

No artigo começo definindo o termo livro de artista e discorro sobre as experimentações visuais e as pesquisas de material. Delimito o tempo histórico da pesquisa trabalhando no início do século XX, época da eclosão dos movimentos artísticos modernistas, época de grande desenvolvimento dos recursos materiais e pesquisas, o que possibilitou o uso desses mesmos recursos no design gráfico, artes e poesia visual. Faço uma contextualização histórica, traçando os precursores desta arte e sua relação com a poesia concreta e neoconcreta. Meu recorte no Brasil se dá por volta dos anos 50, quando a poesia concreta está no seu auge, poetas e artistas se unem para grandes experimentações visuais, sonoras e da forma. Termino com algumas considerações sobre o poeta e artista visual Ronaldo Azeredo, que transitou entre a palavra e a imagem com enorme riqueza de materiais, formas e experimentação.

Palavras-chaves: Imagem, palavra, livro de artista

¹ Doutoranda em artes pelo Instituto de Artes – UNESP. Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

INTRODUÇÃO

O livro de artista tem relação direta com a visualidade. Nesse artigo procuro explorar essa forma de expressão que tem se expandido cada vez mais, adquirindo consistência como forma de representação artística. Começo traçando algumas linhas para definir o termo livro-objeto. Depois vou discorrer sobre as experimentações visuais e as pesquisas de material e formas, para então realizar uma contextualização histórica, traçando os precursores desta arte e explicitando sua forte relação com a poesia concreta e neoconcreta. Finalizo o artigo traçando diálogos entre o verbal e o visual na obra de Ronaldo Azeredo, que trabalhou desde poemas concretos a poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura, poemas-quebra-cabeça, poemas-livros ou poemas-objetos, objetos tridimensionais e mini-instalações a vídeos.

1. LIVRO DE ARTISTA, LIVRO-OBJETO

“O livro de artista contemporâneo é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais.”

Silveira²

O campo do livro de artista tem fronteiras fluidas e indefinidas. Vivemos um esgotamento dos termos tradicionais como pintura, escultura ou desenho. Esses termos não dão mais conta da complexidade atual do mundo e das expressões plásticas. Durante o século XX, pode-se constatar um forte diálogo entre as artes visuais e a literatura, colaborando para a diluição desses limites e provocando uma aproximação entre essas linguagens.

“Poetas se conscientizaram da visualidade da escrita e da página, enquanto os artistas plásticos resgatavam a origem visual das palavras, utilizando elementos textuais nas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, fragmentos de textos, impressos, utilizando a escrita como um elemento gráfico/conceitual” (MIRANDA, 2006, p. 10).

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

² SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 21.

significado que carrega. Antigas formas de expressão foram retomadas com novos contornos, como novas formas de expressão, é o caso do livro-objeto. Obras que consideram a forma como geradora de conteúdo, a forma livro como intrínseca à obra. Sua estrutura física é parte integrante do processo poético. Todo livro é um objeto, mas alguns rompem as fronteiras atribuídas aos livros de leitura e se assumem como objetos de arte. Estes livros representam uma terceira linguagem, entre o linear e o visual, entre a literatura e as artes plásticas. Extrapolam o conceito livro, uma vez que a narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica.

A estrutura livro passa a ser capturada pela estrutura plástica e vemos nascer uma nova forma expressiva. Os livros-objetos não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade. Geralmente são obras raras, únicas ou com pequenas tiragens. São objetos de percepção visual, verbal, tátil. Os artistas trabalham em função da espacialidade e questionando o material proposto.

Segundo Silveira (2008, p. 16), “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. Podem manter página, sequência, texto, ilustração, impressão dos livros tradicionais ou se tornar quase escultóricos.

São objetos plásticos e experimentais. Provocam reflexões sobre a história e o papel do livro como fenômeno cultural. O livro que não é apenas de leitura aparece com uma nova função: objeto de contemplação.

2. EXPERIMENTAÇÕES

“Desde 1970, os livros de artistas se tornaram estruturas e contextos para experimentos derivados de um discurso da arte visual que evolui rapidamente, o que permite às pessoas ter uma obra de arte dinâmica, experimental e acessível.”

Hoffberg³

³ HORVITZ, Suzanne Reese; RAMAN, Anne Stengel e HOFFBERG, Judith A. *Único em seu gênero, livros de artistas plásticos*. Filadélfia: Foundation for Today's Art/NEXUS, 1995, p. 11.

A obra-livro não é somente o recipiente de ideias como são a maioria dos livros. Estes são uma experiência consumada. Utilizam todas as suas qualidades para desafiar o leitor e forjar ativamente a experiência da leitura. O leitor é desafiado a ter uma abertura para novas experiências, diferentes formas de leitura e significados. Ocorre uma experiência interativa, o leitor completa a obra, havendo assim um diálogo entre artista e observador. É necessário um olhar sem barreiras para usufruir, entender e consumir o livro de artista.

Para alguns artistas, o livro tornou-se suporte para uma prazerosa experiência visual, espacial e seqüencial, onde podem ser misturadas poesia e formas escultóricas.

No livro são trabalhadas texturas, formas, materiais, cores, conteúdo, imagens, o tato, o olhar, o sentir de maneiras diversas. Ocorrendo uma profunda investigação de materiais. Os artistas exploram os limites da técnica, com interferências, transgressões, transformações. Colagem, fotocópia, recortes ou novas tecnologias, desafiam o artista em suas experimentações para o livro-único. Ao modificar livros prontos, surge uma nova obra sobre outra que já existe, transformando nosso relacionamento com o objeto. Passamos de leitor a contemplador, havendo um deslocamento da nossa orientação do visual (leitura) para o tátil. No livro-objeto há mais preocupação com a forma do que com a função, resultando assim no impacto visual.

Sabemos que, de uma maneira geral a razão primordial de ser do livro é a de transmitir conhecimentos. Estes conhecimentos há tempos extrapolaram sua leitura textual e foram sistematicamente potencializados com imagens e vice-versa.

As experimentações buscaram desdobramentos em sua forma, funcionalidade, materialidade, articulando inúmeras possibilidades na imagem, escrita e meio. O advento do off-set e a possibilidade de inserir imagens fotográficas aumentou significativamente o espectro de configurações. A xilogravura possibilitou uma rica gama de experimentações, que inaugura um tipo de expressão “que explora à máxima potência imagens e palavras, seja no aspecto semântico, seja no visual” (MIRANDA, 2006, p. 18).

3. PRECURSORES

Segundo Drucker (1995, p. 11), o livro de artista não surge de maneira linear, há pontos simultâneos de origem. Internacionalmente, podemos localizar a origem do livro de artista contemporâneo nas vanguardas artísticas do início do século XX, como o

futurismo, o dadaísmo, construtivismo russo e o surrealismo. Mas antes disso já existiam referências de artistas e escritores que trabalhavam com o livro como uma ideia artística. Entre eles destacam-se William Blake, William Morris e o poeta Stéphane Mallarmé. Blake defendia a “ideia da não existência de artes (pintura, escultura, poesia), mas da *Arte*, como pura atividade de espírito que escapa à matéria” (GARCIA, 2008, p. 26), colocando texto e imagem em um mesmo patamar, buscando uma absoluta interação entre eles.

No final do século XIX (Inglaterra), William Morris e o movimento *Arts and crafts* tinham interesse na produção de livros bem compostos, com ênfase no trabalho artesanal e melhoria da qualidade dos objetos industrializados. Suas obras produzidas geralmente continham bordas e ilustrações em xilogravuras.

Mallarmé trabalhou a visualidade própria do texto, sem depender para isso de imagens externas. Acreditava no valor do som das palavras e como estas evocavam imagens. Com o poema *Un coup de dés (1897)* ocorre a explosão gráfico-espacial, onde inaugura a semântica do espaço em branco. O objetivo do poeta está ligado à sonoridade, não à visualidade das palavras, e para isso cria uma hierarquia usando diferentes tipos de impressão, onde os espaços em branco eram o silêncio. Sua inspiração para este poema foi a música, e a diagramação foi pensada como uma partitura. Surgem novas maneiras de usar as palavras e o alfabeto na literatura e no design gráfico e a poesia se nutriu muito dos experimentalismos modernistas detonados por essa obra.

A partir da 2ª metade do século XX, a atividade com livros de artistas se desenvolve com mais intensidade e de forma sistemática: *Grupo COBRA* (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã), de 1948 a 1951 - a produção do grupo combina artes visuais com música, cinema e literatura. Ao lado dos encontros internacionais que promoveram, cabe destacar a publicação de livros, como a *La Bibliothèque de Cobra; Letrismo francês* - movimento baseado na sonoridade, elaborado na França pelo poeta romeno Isidore Isou (1947). Uso de uma poesia fonética ou auditiva, de natureza não-vocabular, um novo método para suscitar imagens acústicas através da justaposição de sonoridades (letras). O poeta combate as palavras: construção de uma arquitetura de ritmos létricos a partir da destruição das palavras. O poema ganha corpo, visualidade; *Grupo Fluxus* - utilizou diferentes meios para a difusão de suas ideias e ações a partir de 1960. Incorporou música experimental, performance e outras formas não tradicionais de arte ao livro, como as *Caixas Fluxus* (espaço de exposição experimental das obras dos artistas junto

com a apropriação de pequenos objetos) e mais tarde passaram a ser denominados *Múltiplos Fluxus*.

4. MANIFESTAÇÕES DO LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL

Na década de 1920 ocorria a produção de obras que podem ser consideradas como precursoras do livro de artista. Artistas e escritores trabalhavam juntos para a criação de livros com preocupação visual e estética elaboradas. São elas: *Feuilles de Route* (1924), com texto de Blaise Cendrars e ilustrações de Tarsila do Amaral e *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Importante destacar as experiências do grupo *O Gráfico Amador* (1954-61), formado em Pernambuco por jovens artistas e intelectuais interessados na arte do livro, com a finalidade de editar textos literários com cuidadosa forma gráfica. Fizeram parte desse grupo Aloísio Magalhães e João Cabral de Melo Neto, entre outros. Os projetos editoriais possuíam um caráter experimental, com propostas visuais inusitadas para a época, e tinham o objetivo de dissociar a ideia de qualidade gráfica associada apenas ao livro de luxo. Privilegiam o caráter plástico, visual do “fazer livro”.

As experiências dos poetas e artistas visuais dos períodos Concreto e Neoconcreto (final dos anos 50 e início dos anos 60) são apontadas como a origem do livro de artista no Brasil. Nessa época a concepção de livro de artista se consolida. A diferenciação que se faz é que o livro de artista não é local para as reproduções de obras de arte e, sim, para a obra original, ou seja, o livro é o campo primário para a realização da obra, é suporte de representação que aloja a ideia, o conceito, a representação (PANEK, p. 10).

Em 1952, em São Paulo, ocorre a formação do Grupo Noigandres, da qual fazem parte Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Em 1958 produzem a revista Noigandres, com o manifesto da poesia concreta e propõem os elementos para sua constituição, como o espaço gráfico considerado como agente de estrutura espaço-temporal para o poema; a ideia de ideograma, com sua sintaxe espacial ou visual e a ideia de justaposição de elementos; a palavra como matéria do poema. O poema concreto é considerado objeto em e si e por si mesmo: poemaproduto. Das atividades do grupo Noigandres e do grupo de outros poetas, da qual Wladimir Dias Pino fazia parte, emergiu o movimento da poesia concreta. Este grupo sofre influências de Mallarmé e o livro passa a ser uma forma a ser

trabalhada visualmente. Na poesia concreta são trabalhados os aspectos formais e sonoros das palavras.

Em 1956, acontece a I Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM/SP e no Rio de Janeiro (1957). Nesta exposição temos um amplo panorama das artes e da poesia concreta, a mostra foi composta de cartazes-poemas, obras pictóricas, desenhos e esculturas. Nessa mesma data, ocorre o lançamento do livro-poema *A Ave*, de Wladimir Dias Pino. É considerado o 1º livro de artista brasileiro pleno: foi concebido e executado por um único artista, a sequencialidade das páginas é inadaptável para outros meios. O livro é um objeto-poema e não apenas suporte.

Os poetas concretos desenvolveram experiências que desencadearam em muitas pesquisas relacionadas ao campo das artes gráficas. Começam a desenvolver seus próprios livros-objetos. Como desdobramento das ideias desse período, os livros-objeto de Augusto de Campos e Julio Plaza (*Poemóviles, Objetos Poemas e Caixa Preta*) são excelentes exemplos.

Por volta de 1959, ocorrem divergências entre o Grupo Ruptura (SP) e o Grupo Frente (RJ), e da cisão entre eles surge o Grupo Neoconcreto (RJ), que defendia a introdução da expressão na obra de arte e rejeitava o primado da razão sobre a sensibilidade. Resgate da subjetividade.

Durante o Neoconcretismo (década de 70), ocorre uma explosão de livros-objeto, havendo a radicalização com as experiências com esse tipo de manifestação. É explorada a forma enquanto narrativa, havendo a dissolução das fronteiras entre poesia e artes visuais.

5. RONALDO AZEREDO: ARTISTA MÚLTIPLO

Para exemplificar o diálogo entre verbal e visual, traço algumas considerações sobre a obra desenvolvida pelo poeta e artista visual Ronaldo Azeredo, que transitou entre a palavra e a imagem com enorme riqueza de materiais, formas e experimentações, trabalhando com poemas concretos, poemas-livros, poemas-objetos, objetos tridimensionais.

Artista múltiplo e experimental, Ronaldo Azeredo teve 29 poemas ou trabalhos publicados ao longo de sua carreira, além dos três textos em prosa, entre eles o *Monstro Moonzebur* e *O driz da feia* (1954), pequenas fábulas baseada em leituras do *Finnegans*

Wake, de James Joyce. Realizou edições seriais e muito limitadas de poemas visuais, objetos, esculturas, instalações.

Como referências literárias para sua formação, destaco sua admiração pela obra de Oswald de Andrade, que considerava seu primeiro pai intelectual, e por Patrícia Galvão, a Pagu, dois ícones do Modernismo brasileiro.

Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos foram seus grandes mestres. Augusto, o fez nascer poeticamente e a convivência com Haroldo e Décio lhe trouxe conteúdo intelectual, informação. O contato com os trabalhos desses poetas refletem em sua obra. Foi o mais jovem dos concretistas. Passou de poeta verbal para o concretismo, realizando obras marcantes para o período (*ruasol*, *lesteoeste* e *velocidade*), até chegar a uma poesia não-verbal, voltada para a visualidade. Seus poemas aproximam-se das artes visuais e constituem exemplo dos vários procedimentos empregados na construção poética pelos concretistas.

Já integrando o grupo Noigandres, participa com os poemas *ro*, *a* e *z*, da I Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM/SP (1956), onde ocorre o lançamento oficial da Poesia Concreta e em 1957, da exposição de arte concreta que ocorre no Rio de Janeiro. Começa uma parceria com o pintor Hermelindo Fiaminghi para a elaboração gráfica de seus poemas, a primeira de muitas com artistas plásticos. Em São Paulo, época do Grupo do Cambuci, mantém amizade com Villari Herrmann, Orlando Marcucci, Florivaldo Menezes, além de Volpi.

Publica os poemas-cartazes *ruasol*, *lesteoeste* e *velocidade*, na revista Noigandres 4 (1958), edição com o *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*. Azeredo, apesar de ser integrante do grupo desde a Noigandres 3, não assina o manifesto.

“Eu gosto é de fazer a obra, não de falar. Eu era mais o fazedor, não era o teórico ou formulador de grandes teorias. Nunca fui e nunca serei. Eu sou um fazedor. Um artista, um artesão: eu faço os poemas” (ADRIANO, 2005)⁴.

O poema *Labor torpor* é publicado na revista Invenção n° 4 (1964), revista do grupo concreto ao qual se integra, com organização gráfica de Alexandre Wollner. Azeredo suprime as palavras de suas obras e começa a experimentar a poesia visual e o poema-objeto; as composições passam a ser visuais, com a inclusão do dispositivo de chave léxica, comum à poesia concreta do período.

⁴ ADRIANO, Carlos. *A primeira entrevista de Ronaldo Azeredo*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em 21 set. 2011.

Passa a frequentar o ateliê do pintor Alfredo Volpi (1968), uma de suas principais referências nas artes visuais, cuja amizade lhe rende diversas colaborações, como o poema-objeto *Céu Mar*, de 1978, obra no limite entre a poesia e a visualidade. Durante esse contato, amplia seu campo de experimentações, começa a explorar as artes visuais, produzindo obras em forma de cartaz, quebra-cabeça, instalações, livros. A palavra some e vem a imagem. Desenvolve poemas visuais e semióticos: poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura e poemas-quebra-cabeça.

Em 1974, recebe a colaboração do músico Gilberto Mendes para realizar uma partitura da obra *Pensamento impresso*. Obra dedicada a Mallarmé, “ideogramas japoneses de flor e muitas flores (em folhas transparentes) fazem brotar o arco-íris que derrete em mar, até tudo virar música” (ADRIANO, 2005)⁵.

Experimenta diversos tipos de suporte para seus poemas, como por exemplo, em *Panagens* (1975), onde utiliza tecido, poemas-livros ou poemas-objetos. Pranchas com aplicações em tecido de imagens e textos caligráficos. Costura formas, cores e texturas, planeta, pulmão e borboleta, ar, asa e arfar.

O poema-cartaz *labirintexto*, de 1976, consiste em um biomapa do poeta, mapa com os lugares por onde passou desde criança, unindo, em desejo, as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo e incluindo outros espaços significativos de sua história, como Vila Isabel, Cambuci, Perdizes.

Na década de 1980, Azeredo parte para “arranjos poéticos construídos de letras, palavras, traços, riscos, sinais, desenhos e fotos” (RISÉRIO, 1977)⁶. Mescla códigos diversos do verbal e do visual como nas obras *A Casa de Bonecas*, de 1984 (homenagem a Marcel Duchamp, onde mistura *Alice*, de Carroll, com *Apolinère Enameled* e *Étant donnés*, noivas desnudadas pelo olho voyeur da vida, num trocadilho tridimensional) e *enquanto durou*, biopoema referente a passagem ou fugacidade do tempo.

Azeredo foi um artista completo, realizou experimentações diversas, explorou muitos materiais e técnicas, chegando a realizar esculturas, que ele chamou de mini-instalações, como o poema-objeto conceitual *A Pirâmide* ou *noite, noite, noite* (1991), onde realiza

⁵ ADRIANO, Carlos. *A primeira entrevista de Ronaldo Azeredo*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em 21 set. 2011.

⁶ CAMPOS, Augusto de. *Resiste, Ro*. Disponível em: www.erratica.com.br/opus/71/index.html. Acesso em: 21 set. 2011.

homenagens a Alfredo Volpi, a Patrícia Galvão (Pagu) e à revista Noigandres; ao trabalho com vídeo, poema-vídeo *Pão de Açúcar* (1999), que remonta às origens da cidade do Rio de Janeiro e do autor (carioca).

O livro-poema *Lá bis os dois*, de 2002, foi seu último trabalho publicado.

“Valendo-se de folhas brancas em relevo de dupla face e fazendo deslizar os sentidos de dobras, dunas, lábios, olho e vulva, o poema culmina na projeção de uma íris (suprematista, de largo arco) vermelha, que coagula a retina e desoclipa o pensar” (ADRIANO, 2005)⁷.

Sua trajetória foi única, abrindo novos campos para a poesia visual. Transitou entre a palavra e a imagem de maneira única, realizando uma poesia sem restrições verbais, dialogando o tempo todo com a visualidade.

CONSIDERAÇÕES

No livro-objeto, palavras, imagens e signos se transformam em organismos plásticos que se movem ao longo das páginas. Ao folhear uma obra poética, cria-se um fluxo espaço-temporal, uma sequência variável, cinética: no deslocamento através das páginas, o olhar e o tato se unem aos outros sentidos do fruidor. O livro-objeto é uma pesquisa poética que se amplia a partir de sua relação com livro tradicional. A sequencialidade das páginas é outra característica desse tipo de obra. Essa linguagem é um produto da arte contemporânea, já que durante o século XX, ocorreu um forte diálogo entre artes visuais e literatura, colaborando para a diluição das fronteiras e provocando uma aproximação entre essas linguagens.

Poetas se conscientizaram da visualidade da escrita e da página, e isso pode ser comprovado na obra de Ronaldo Azeredo. Gradualmente vai mesclando palavra e imagem, trabalhando ora com uma linguagem, ora com outra, associando ambas e construindo sua poética.

Seus livros-poemas transitam livremente dentro do verbal e do visual. Escritas ou palavras soltas, imagens com algum código verbal. Azeredo trabalha a palavra escrita dentro da visualidade de maneiras múltiplas, criando assim, novos universos discursivos.

Os estudos sobre o livro-objeto estão aumentando, uma vez que abarca diversas linguagens, podendo ser explorados por diversas áreas. As significações são amplas e conforme a poética de cada artista, interminável. Este tema não se esgota nesse artigo, a

⁷ ADRIANO, Carlos. *A primeira entrevista de Ronaldo Azeredo*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em 21 set. 2011.

busca por novas relações não se encerra, a ideia é continuar ampliando meu olhar e minha pesquisa para esses objetos artísticos, poéticos, literários, midiáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos. *A primeira entrevista de Ronaldo Azeredo.* Disponível em:

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2529,1.shl>. Acesso em 21 set. 2011.

BANDEIRA, João e BARROS, Lenora de. *Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual.* São Paulo, Artemeios, 2008.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, D. e CAMPOS, H. de. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Resiste, Ro.* Disponível em: www.erratica.com.br/opus/71/index.html. Acesso em: 21 set. 2011.

CAMPOS, Roland Azeredo. *de ro para ro.* Disponível em: <http://www.erratica.com.br/opus/71/roland.html>. Acesso em: 21 set. 2011.

DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books.* New York: Granary books, 1995.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do Livro de Artista no Brasil.* São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FERRARA, Lucrecia DÁléssio. *Leitura sem palavras.* São Paulo: Ática, 2007.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico.* Tese de Doutorado. Minas Gerais: UFMG, 2008.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico: uma história concisa.* Tradução de Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção, revistas porta-vozes da Poesia Concreta.* Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, n. 16, jul./dez. 2006.

_____. *Ronaldo Azeredo: poetas são eternos?* Disponível em: www.nomuque.net/discernir/registros_ronaldoazeredo.html. Acesso em: 28 out. 2011.

LEITE, João de Souza. *A Herança do Olhar: O Design de Aloisio Magalhães.* Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEITE, Marli Siqueira. *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta.* Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

MAMMI, Lorenzo; BANDEIRA, João e STOLARSKI, André. *Concreta '56 a raiz da forma.* São Paulo: MAM, 2006.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. *Livros-objetos, fala-forma.* Dissertação de Mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do RJ, 2006.

PANEK, Bernadette. *O livro de artista e o espaço da arte.* III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Hélio Aparecido Lima. *Livro brinquedo de artista: uma biblioteca inventada.* Dissertação de Mestrado em Artes. Campinas: Unicamp, 2007.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.* 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

O BAGAÇO DA PINTURA: PERGUNTAS E RESPOSTAS À MORTE NA/DA ARTE

Rogério Rauber¹

Resumo:

Na série de pinturas e instalações *O Bagaço da Pintura*, pesquiso as potencialidades cognitivas das configurações pictóricas em campo expandido. Descrevo, neste artigo, as questões indutoras d'*O Bagaço da Pintura* e as respostas emergentes, bem como as novas perguntas que desaguaram noutra vertente poética, as *PictoCartografias*.

Palavras-chave: campo expandido, *vanitas*, morte *na* arte, morte *da* arte.

A palavra *bagaço* remete à ideia de uma fruta da qual foi extraído o suco, restando o *bagaço*. Há também a expressão “estou no bagaço”, o equivalente à expressão “estou morto”, onde “morto” subentende “morto de cansaço”. O bagaço da pintura busca metaforizar a morte *na* arte e a morte *da* arte.

A morte e sua tematização *na* arte

O célebre artigo de Georges Bataille², *Lascaux ou la naissance de l'art [Lascaux ou o nascimento da arte]* [BATAILLE, 2003], aponta a arte como um dos itens que nos torna humanos. Bataille cita também, entre outros aspectos inerentes à espécie humana, a consciência da morte.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Rosangella da Silva Leote. Bolsista Capes 2013-2014. Blog: rogeriorauber.blogspot.com. Endereço eletrônico: rauber1960@gmail.com

² Georges Bataille (Puy-de-Dôme, França, 10 de Setembro de 1897 - 8 de Julho de 1962)

Em toda a história da arte, há pouco menos do que uma dezena de temas recorrentes. Entre estes a paisagem, o retrato, a própria arte, o espaço, o tempo, o vazio e a morte. A tematização da morte *na arte* vem desde os primórdios.

A série de documentários da BBC *How Art Made The World [Como a Arte Fez o Mundo]*, dedica o episódio número 5 à morte: *To Death And Back [Morrer e Voltar]*³. O apresentador da série, Dr. Nigel Spivey, pergunta como a percepção humana de nossa própria mortalidade teria motivado a criação e a exibição de imagens de morte:

A cada dia das nossas vidas, nós somos bombardeados por milhares de imagens diferentes. [...] Mas, entre todas estas, existe um tipo de imagem em particular cujo poder é singularmente inesperado, porque ao mesmo tempo que nos aterroriza, também nos reconforta. [...] É a imagem da morte. [...] Nós construímos cemitérios e monumentos para os mortos e suas fotografias preenchem nossas casas... Mas por quê? Por que nos cercamos com constantes lembranças da morte? [BBC, 2005, 0':00" a 1':33", tradução minha]

Na sua busca por respostas, o Dr. Spivey nos leva à Jericó [Vale do Rio Jordão, Oriente Médio], cidade famosa pela história bíblica do colapso de suas muralhas, o qual acredita-se ter ocorrido há 3.000 anos atrás. Mas Jericó é bem mais antiga: existiu por cerca de 9.000 anos. Foi lá que, na década de 1950, uma equipe de arqueólogos da Universidade de Cambridge descobriram algo inédito até então. Encontraram crânios recobertos por pele e nariz modelados com argamassa. Como substituto para os olhos, foram usadas conchas do Mar Vermelho, situado há muitos dias de distância. Portanto, tais conchas eram objetos muito preciosos. No total, foram descobertos 9 crânios. Ao analisar as camadas onde eles foram encontrados, a equipe constatou que os crânios não estavam em cemitérios, como eram normalmente encontrados em outras escavações ao redor do mundo. Surpreendentemente, estavam no interior de residências. E observando a sua base lisa e plana, concluíram que os crânios foram projetados para se sustentarem verticalmente, apoiados no chão ou em alguma alcova ou nicho. Estas representações de pessoas finadas foram feitas para serem contempladas pelos moradores. São as figurações de morte mais antigas até hoje encontradas. Mas não as únicas do mesmo tipo. Desde esta primeira descoberta, mais crânios decorados surgiram em outros sítios

³ Maiores informações sobre este documentário em www.bbc.co.uk/programmes/p00xbdz9, acesso em 19/06/2014. Versão no inglês original, sem legendas em português, disponível em www.youtube.com/watch?v=PhJ4_vnQ_As, acesso em 21/07/2014.

do Oriente Médio, como também onde hoje é a Ucrânia. E não apenas no passado, pois algumas tribos que habitam atualmente o sudeste da Ásia ainda têm essa prática. Nigel Spivey reflete:

Os arqueólogos intuíram que isto parece ser um tipo de instinto biológico, uma predisposição humana para decorar os crânios daqueles que já morreram. O que levou pessoas separadas pelo tempo e pelo espaço a fazerem isso? [...] Comparados com todas as outras criaturas na Terra, existe algo único nos seres humanos que talvez forneça uma resposta. É o modo como nossos cérebros funcionam. Todos os animais tomam atitudes para evitar sua própria morte. [...] [Mas] nós, humanos, somos as únicas criaturas que entendem a inevitabilidade de nossa própria morte. [...] E, diferentemente dos outros animais, nós temos um cérebro poderoso o suficiente para imaginar um mundo no qual não estaremos presentes por muito tempo. [BBC, 2005, 12':45" a 14':28", tradução minha]

No século XVI, esteve em moda o gênero de pintura conhecido como *vanitas*, que fazia referência à célebre passagem bíblica: “e o pó volte à terra, como o era, e o espírito volte a Deus, que o deu; vaidade de vaidades, diz o pregador, tudo é vaidade” [Eclesiastes 12:7-8]. Estas pinturas associavam símbolos de riqueza a símbolos de óbito e perecimento como caveiras, animais mortos, pessoas envelhecidas e frutas em decomposição. Ainda hoje este gênero encontra significativa presença no repertório artístico. Por exemplo, na obra de Beuys⁴, Andy Warhol⁵, Basquiat⁶, Damien Hirst⁷ e Marina Abramovic⁸.

A morte da arte: porquês e recorrências

A arte tem sua exclusão⁹ original em Platão. No *Livro Décimo* da *República* [PLATÃO, 2012, p. 401 a 403], ele desmerece os pintores por fazerem uma cópia da cópia. Ou seja, uma dupla distorção da verdade. Esta é a passagem mais conhecida da desqualificação platônica da arte. Porém há outra, menos lembrada, no *Livro Terceiro* [PLATÃO, 2012, p. 119], onde ele atribui à poesia a possibilidade de tornar os homens “moles e

⁴ Joseph Heinrich Beuys (Krefeld, Alemanha, 12 de maio de 1921 — Düsseldorf, Alemanha, 23 de janeiro de 1986)

⁵ Andy Warhol, nascido Andrej Warhola, Jr. (Pittsburgh, EUA, 6 de agosto de 1928 — Nova Iorque, EUA, 22 de fevereiro de 1987)

⁶ Jean-Michel Basquiat (Brooklyn, Nova Iorque, EUA, 22 de dezembro 1960 — Nova Iorque, EUA, 12 de agosto de 1988)

⁷ Damien Hirst (Bristol, Inglaterra, 7 de junho de 1965)

⁸ Marina Abramovic (Belgrado, Sérvia, 30 de novembro de 1946)

⁹ Em minha pesquisa de mestrado, busco elucidar este(s) ato(s) de exclusão à luz dos conceitos freudianos de *recalque* (*Verdrängung*), *rejeição* (*Verwerfung*) e *denegação* (*Verleugnung*), bem como do conceito de *forclusão* (*forclusion*) em Lacan.

maleáveis” e, portanto, menos qualificados para guerrear. Porém, explicitamente, a morte *da arte* só vai se enunciar explicitamente em Hegel, nos seus *Cursos de Estética*:

Ao atribuímos à arte esta alta posição, devemos, entretanto, lembrar que **ela não é, seja quanto ao conteúdo seja quanto à Forma, o modo mais alto e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito**. Pois justamente a sua Forma já a restringe a um determinado conteúdo. Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, **há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é deste tipo**. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. **O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujam a bela arte**. [HEGEL, 2002, p 34, grifos nossos]

No artigo “O tema do fim da arte na estética contemporânea”, Rodrigo Duarte (DUARTE, 2006), afirma que, depois de Hegel esta anúncio de *morte da arte* também é feita, explícita ou implicitamente, por vários filósofos e historiadores da arte. Aqui, a lista destes autores como citada pelo Prof. Rodrigo e ampliada pela minha pesquisa¹⁰: Marx¹¹, Nietzsche¹², Benjamin¹³, Heidegger¹⁴, Lukács¹⁵, Adorno¹⁶ & Horkheimer¹⁷, Adorno, Marcuse¹⁸, Argan¹⁹, Eco²⁰, Vattimo²¹, Danto²² e Belting²³.

¹⁰ Rodrigo Duarte cita Marx, Nietzsche, Benjamin, Heidegger, Lukács, Adorno & Horkheimer, Adorno, Danto e Belting. Acrescentei: Marcuse, Argan, Eco e Vattimo.

¹¹ Karl Heinrich Marx (Tréveris, Alemanha, 5 de maio de 1818 — Londres, Inglaterra, 14 de março de 1883)

¹² Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, Alemanha, 15 de Outubro de 1844 — Weimar, Alemanha, 25 de Agosto de 1900)

¹³ Walter Benedix Schönflies Benjamin (Berlim, Alemanha, 15 de julho de 1892 — Portbou, Espanha, 27 de setembro de 1940)

¹⁴ Martin Heidegger (Meßkirch, Alemanha, 26 de Setembro de 1889 — Friburgo em Brisgóvia, Alemanha, 26 de Maio de 1976)

¹⁵ György Lukács ou Georg Lukács (Budapeste, Hungria, 13 de abril de 1885 — Budapeste, Hungria, 5 de junho de 1971)

¹⁶ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (Frankfurt am Main, Alemanha, 11 de setembro de 1903 — Visp, Suíça, 6 de agosto de 1969)

¹⁷ Max Horkheimer (Stuttgart, Alemanha, 14 de fevereiro de 1895 — Nuremberg, Alemanha, 7 de julho de 1973)

Há uma outra lista pinçada do texto de Yve-Alain Bois, *Pintura: a tarefa do luto*, [BOIS, 2006], de artistas que ele chama de “enlutados oficiais”: Delaroche²⁴, Malevich²⁵, Mondrian²⁶, Van Doesburg²⁷, Moholy-Nagy²⁸, Ryman²⁹, Duchamp³⁰ e Rodchenko³¹.

Neste mesmo artigo, Yve-Alain Bois diz que a morte *da arte* é uma entre tantas mortes alardeadas entre os séculos XIX e XX. Bois atribui esta obsessão por anunciações de fim/morte aos motivos descritos por Jaques Derrida no texto *De um tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia*: “o ocidente tem sido dominado por um poderoso programa que era também um contrato não rescindível entre discursos do fim” [DERRIDA, 1983, p. 58]. Tais discursos seriam: o fim da história, o fim da luta de classes, o fim da filosofia, a morte de deus, a morte do sujeito, o fim do homem, o fim de Édipo, o fim *da arte*, o fim da universidade etc. Em minha pesquisa de mestrado busquei outros discursos semelhantes, procurando localizar motivações comuns como indutoras destes discursos de fim/morte. Assim, ao *tom apocalíptico* [Jacques Derrida (1930 - 2004)], acrescentei a *ansiedade*³² *da influência* [Harold Bloom (1930 -), Octavio Paz (1914 - 1998) e Nietzsche (1844 - 1900)]. As mortes/fins descritas por Bois e Derrida, acrescidas pelas identificadas em minha pesquisa são: a morte das ideologias [Jean-François Lyotard (1924 - 1998)], da sociedade industrial [Daniel Bell (1919 - 2011)], do real [Jean Baudrillard (1929 - 2007)], da autoria [Roland Gérard Barthes (1915 - 1980)], do homem [Michel Foucault (1926 - 1984)], do indivíduo [Gilles

¹⁸ Herbert Marcuse (Berlim, Alemanha, July 19, 1898 — Starnberg, Alemanha, 29 de julho de 1979)

¹⁹ Giulio Carlo Argan (Turim, Itália, 1909 — Itália, Roma, 1992)

²⁰ Umberto Eco (Alexandria, Egito, 5 de janeiro de 1932)

²¹ Gianterio Vattimo (Turim, Itália, 4 de janeiro de 1936)

²² Arthur Coleman Danto (Ann Arbor, Itália, 1 de janeiro de 1924 — Nova Iorque, EUA, 25 de outubro de 2013)

²³ Hans Belting (Andernach, Alemanha, 7 de julho de 1935)

²⁴ Paul Delaroche [Hippolyte De La Roche (Paris, França, 17 de julho de 1797 – Paris, França, 4 de novembro de 1856)]

²⁵ Kazimir Severinovich Malevich [Kiev, Ucrânia, 23 de fevereiro de 1879 – São Petersburgo, Rússia, 15 de maio de 1935]

²⁶ Piet Mondrian [Pieter Cornelis Mondriaan (Amersfoort, Holanda, 7 de Março de 1872 – Nova Iorque, EUA, 1 de Fevereiro de 1944)]

²⁷ Theo van Doesburg [Utrecht, Holanda, 30 de agosto de 1883 – Davos, Suíça, 7 de março de 1931]

²⁸ László Moholy-Nagy [Bácsborsód, Hungria, 20 de julho de 1895 – Chicago, EUA, 24 de novembro de 1946]

²⁹ Robert Ryman [Nashville, EUA, 30 de maio de 1930]

³⁰ Marcel Duchamp [Blainville-Crevon, 28 de julho de 1887 – Neuilly-sur-Seine, 2 de outubro de 1968]

³¹ Aleksandr Mikhailovich Rodchenko [São Petersburgo, Rússia, 5 de dezembro de 1891 – Moscou, Rússia, 3 de dezembro de 1956]

³² O título do livro em português de Bloom *A angústia da influência*, não corresponde, na sua tradução, à ideia expressa por Bloom. *Ansiedade* é a palavra mais adequada, em substituição à *angústia*. Esta é a opinião expressa na resenha feita por Maria Manuela Cruzeiro, com a qual concordo. [CRUZEIRO, data não identificada]

Deleuze (1925 - 1995) e Gilbert Simondon (1924 - 1989)], da história [Alexandre Kojève (1902 - 1968) e Francis Fukuyama (1952 -)], da ciência [John Horgan (1953 -)], da matemática [Gregory Chaitin (1947 -), Mario Bunge (1919 -) e Robert Laughlin (1950 -)], das vanguardas [consenso no sistema de arte], do modernismo [Bruno Latour (1947 -), Haroldo de Campos (1929 - 2003), Antônio Cícero (1945 -) e, segundo Bois, todos nós, quando usamos o termo pós-moderno], da filosofia [Roland Gérard Barthes (1915 - 1980)], da ciência [John Horgan (1953 -)], de deus [Nietzsche (1844 - 1900)], da canção [José Ramos Tinhorão (1928 -) e Chico Buarque de Holanda (1944 -)]. E, diretamente ligado à morte *da arte*, a da pintura [Douglas Crimp (1944 -)].

Respostas e perguntas à morte *da arte*

O funeral da pintura se manifestou em várias supostas “últimas pinturas” feitas desde o início do século XX até a década de 1950. Muitas pinturas, neste período, se autodeclaravam como sendo a última possível. Nos anos 1960 e 1970 a morte da pintura foi “decretada” mais explicitamente no sistema de arte. E descrita por Douglas Crimp no artigo *The End of Painting* [CRIMP, 1981].

O caráter falacioso da alegação de finitude da pintura é evidenciado na numerosa produção recente nesta linguagem no sistema de arte. Considero oportuna uma renovada reflexão a respeito. Pois novas experimentações ampliam os recursos gramaticais deste campo linguístico que, na tradição, é majoritariamente planar e demarcado por um repertório bem estabelecido. As configurações que problematizam o espaço pictórico tradicional, rumo ao campo expandido³³ definido por Rosalind Krauss [KRAUSS, 1984], são algumas das respostas dos artistas que identificamos como contraponto à ideia de morte *da arte*. Por exemplo, já em 1961, refletia Hélio Oiticica:

Para mim, **a dialética que envolve o problema da pintura avançou**, juntamente com as experiências [as obras], no sentido da transformada pintura-quadro **em outra coisa** [para mim o não-objeto], que já **não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou**. Longe de ser a **“morte da pintura”**, é a sua salvação, pois **a morte mesmo seria a continuidade do quadro enquanto tal, e como “suporte” da “pintura”**. Como está tudo tão claro agora: que **a pintura teria de sair**

³³ Este termo se refere ao texto de Rosalind Krauss cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, e que teve sua primeira tradução publicada no número 1 da Revista Gávea, em 1984, com o título “A escultura no campo ampliado”. Optamos por usar aqui o termo expandido por considerá-lo mais próximo ao original e por evidenciar melhor a poética em questão.

para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. [OITICICA, 1986, p. 26-27, grifos nossos].

Como uma resposta pessoal, *O Bagaço da Pintura*³⁴ é uma pesquisa que desenvolvo desde o início de 2004, quando cheguei a um impasse em minha trajetória artística. Depois de três décadas trabalhando majoritariamente em óleo sobre tela, me deparei com um esgotamento em minha poética. Foi a partir de então que passei a frequentar o grupo de estudos sob a orientação do Prof. João Wesley de Souza³⁵, que se reunia semanalmente na Galeria Lana Botelho³⁶. João trabalhava a partir de *recorrências poéticas*: identificava, na produção do aluno-artista, o(s) tema(s) recorrentes e, a partir daí, propunha investigações teóricas e práticas que potencializavam tal(is) tema(s). Depois de alguns meses de trabalho sob sua orientação, comecei a desenvolver o que ele batizou de *bagaço da pintura*. Esse nome, segundo João, vinha da utilização de madeira [varetas de bambu e de madeira recicladas, muitas delas oriundas dos chassis de minhas antigas telas de pintura] e linhas para tecido, elementos do suporte tradicional da pintura: a tela, porém destruída. E sobre tais destroços, rearticulados espacialmente, eu fazia sucessivos derramamentos de tinta branca. O uso da cor branca caminhava na direção de um rebaixamento tonal, uma busca por “menos é mais”, a receita potencializadora do movimento minimalista³⁷. As características físicas e químicas da tinta acrílica possibilitavam o gotejamento de sucessivas camadas que amalgamavam o conjunto, dando consistência não só poética, mas também estrutural. Estas configurações no espaço expositivo estavam impregnadas pela minha experiência como arquiteto. Tudo isto era, segundo João, uma busca por essencialidade em resposta à minha situação pessoal de esgotamento, como também à minha inconformidade às

³⁴ Os trabalhos desta série podem ser vistos em álbuns no Facebook: www.facebook.com/rogerio.rauber/media_set?set=a.1571396040133.2067623.1092457122&type=3
www.facebook.com/media/set/?set=a.3580807914174.2123809.1092457122&type=3&l=812eab42b
www.facebook.com/rogerio.rauber/media_set?set=a.2030632440756.2092145.1092457122&type=3

³⁵ Artista visual, professor e pesquisador. Mestre em Poéticas Visuais pela UFRJ. Atualmente doutorando na UGR, Universidad de Granada, Espanha. Site oficial: www.joaowesley.com. Currículo lattes: lattes.cnpq.br/9563994096531487

³⁶ A Galeria Lana Botelho se localizava na Gávea, Rio de Janeiro. Encerrou suas atividades em dezembro de 2004.

³⁷ “O minimalismo [...] enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte, preferencialmente localizado no terreno ambíguo entre pintura e escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está na realidade física com que se expõe aos olhos do observador - cujo ponto de vista é fundamental para a apreensão da obra -, despida de efeitos decorativos e/ou expressivos.” [Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3229, acesso em 23/06/2014]

afirmações de *morte da pintura*, cujo ecoar no meio artístico eu presenciara nos anos 1970³⁸.

O desenvolvimento d'O Bagaço da Pintura abriu novas perspectivas em minha carreira artística. Em 2005, recebi o Prêmio Novíssimos IBEU³⁹. Em decorrência desta premiação, realizei em 2006 minha primeira mostra individual no Rio de Janeiro, na Galeria IBEU⁴⁰. A partir de 2008 passei a vender as obras desta série numa frequência inédita nas minhas três décadas anteriores de atividade artística, me viabilizando a dedicação profissional exclusiva à arte. Até então, eu dependia financeiramente de trabalhos em design gráfico, arquitetura e aulas coletivas ou particulares. Em 2013 iniciei o Mestrado em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da Unesp, tendo *O Bagaço da Pintura* como projeto de pesquisa e a Prof^a Dr^a Rosangella Leote⁴¹ como orientadora.

A partir de abril de 2012, iniciei minha participação no projeto Zonas de Compensação⁴². E, a partir de julho de 2012 no grupo de pesquisa GIIP⁴³. Essa convivência com artistas e pesquisadores da Unesp, oportunizou uma parceria com a Prof^a Dr^a Lilian Amaral⁴⁴. O encontro de nossas poéticas gerou a série *PictoCartografias*, um entrelaçamento de pintura expandida [*O Bagaço da Pintura*] e

³⁸ Em minha dissertação de mestrado, faço um relato e reflexões a partir de minhas vivências no sistema de arte do Rio Grande do Sul, onde fui testemunha dos embates entre “conceituais” e “não-conceituais”.

³⁹ O Prêmio Novíssimos IBEU, criado em 1962 pelo crítico Marc Berkowitz, objetiva revelar novos talentos. Ivens Machado, Márcia X e Ascânio MMM são alguns dos que já passaram pelo Novíssimos IBEU.

⁴⁰ Segundo o blog da Galeria IBEU, “inaugurada em 1960 na sede do Instituto Brasil Estados Unidos - IBEU (instituição de ensino de língua inglesa, localizada no bairro de Copacabana - Rio de Janeiro), a Galeria de Arte IBEU tem como perfil, desde sua fundação, promover exposições e eventos relacionados à produção contemporânea de arte”. [ibeugaleria.blogspot.com.br]

⁴¹ Artista pesquisadora multimídia. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Bacharel em Artes pela UFRGS. É professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP. Atua em performances individuais e coletivas desde 1986. Realiza vídeos desde 1991.

Sítio: www.rosangellaleote.art.br. Currículo lattes: lattes.cnpq.br/1592443578418038.

⁴² O blog do projeto Zonas de Compensação [zonasdecompensacao.wordpress.com] informa: “O projeto Zonas de Compensação objetiva construir coletivamente uma exposição artística baseada em experimentos e aplicação de conceitos teóricos abordados em encontros semanais ao longo do ano de 2012, incluindo oficinas para novas criações (workshops) e aprendizado tecnológico”.

⁴³ Segue descrição do sítio do GIIP [www.giip.ia.unesp.br]: “certificado pela UNESP junto ao CNPq, o ‘Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte Ciência e Tecnologia’ se encontra sob a liderança da coordenadora deste projeto, Dra. Rosangella Leote. [...] Visa, por metodologia multifacetada, focar nas obras de arte com mídias emergentes onde se observe convergências das três áreas que intitulam o projeto, levando em conta os aportes dessas áreas distintas ao modo multidisciplinar.

⁴⁴ Pós-doutoranda no IA/UNESP. Integrante do GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciência e Tecnologia. Coordenadora da Linha de Pesquisa Arte e Media City. Currículo lattes: lattes.cnpq.br/9200107012768155.

cartografia social [*Realidade Urbana Aumentada (R.U.A.)*]⁴⁵, o projeto de pesquisa de Lilian]. Articulando narrativas multissensoriais operadas em distintos espaços-tempos, os experimentos artísticos das obras *PictoCartografia 1, 2, 3, 4, 5 e 6*, são instalações em *sítio específico*⁴⁶ que incorporam informações resultantes de deambulações, registros audiovisuais, entrevistas com antigos moradores e observações dos processos de gentrificação do território da Barra Funda [bairro de São Paulo, SP]. Influenciados pela psicogeografia situacionista⁴⁷, traçamos linhas físicas ou metafóricas no tempo e no espaço. A obra se desenvolve numa rede de elementos articulados entre si. Tal concepção, segundo o conceito de *forma-trajeto* [BOURRIAUD, 2009], abarca a unidade de um percurso, nascendo de um imaginário nômade, no qual tanto a geografia quanto a história são territórios a percorrer.

Considerações finais

Procurei elucidar aqui, dentro dos breves limites deste artigo, as questões até agora investigadas na minha pesquisa de mestrado. Nós, artistas, estamos sempre a redesenhar caminhos em meio a uma selva de signos. A obra de arte é processual, uma disposição de sequências que fazem desconfiar de sua presença objetiva e que transforma até mesmo intermitências em parte da sua “aura”. Um trabalho artístico é sempre um itinerário. Ao longo da história, a arte possibilitou ampliar nossa cognição através de dispositivos de representação e de apresentação que correspondem a uma sempre renovada subjetividade, que reivindica também renovados modos de significação.

⁴⁵ zonasdecompensacao.wordpress.com/tag/r-u-a-realidade-urbana-aumentada/

⁴⁶ “O termo *sítio específico* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. [Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419, acesso em 23/06/2014]

⁴⁷ “Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. [...] O grupo se define como uma ‘vanguarda artística e política’, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A idéia de ‘situacionismo’, segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio”. [Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3654, acesso em 23/06/2014]

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Tradução, apresentação e notas de Axel Gasquet. Córdoba Argentina: Alción, 2003.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOIS, Yve-Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. Trad. Taís Ribeiro. Revista Ars, São Paulo, 2006.

BORRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DERRIDA, Jacques. *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*. Trad.: Carlos Leone. Lisboa: Editora Vega, 1997.

DUARTE, Rodrigo. *O tema do fim da arte na estética contemporânea*. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento. Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce*, Vitória, 2006.

CRIMP, Douglas. *The End of Painting*. *October* vol. 16 (Spring 1981), pg. 69 a 86. Disponível em paintingandnewcontexts.files.wordpress.com/2013/04/douglas-crimp_the-end-of-painting.pdf, acesso em 23/06/2014.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*. Trad.: Marco Aurelio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, vol.1. 2000, vol. II, 2002, vol. III, 2004, vol. IV.

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.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

PLATÃO. *A República*. Trad.: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2ª edição, 2012.

Internet:

BBC Documentary: *How Art Made The World - To Death And Back*, Episódio número 5, 2005. Vídeo disponível em www.youtube.com/watch?v=PhJ4_vnQ_As, acesso em 21/07/2014.

Bíblia Online, *Eclesiastes 12*, www.bibliaonline.com.br/acf/ec/12, acesso em 23/06/2014.

CRUZEIRO, Maria Manuela. *Recensão de Harold Bloom, A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Disponível em www.ces.pt/includes/download.php?id=490.

Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, itaucultural.org.br, acesso em 23/06/2014.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto--artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

MANCHAS DE CALOR¹

Talita Gabriela Robles Esquivel²

Resumo

O presente artigo trata dos trabalhos realizados durante a disciplina Meios de Produção e Práticas Híbridas na Arte Contemporânea, ministrada pelo professor Dr. Agnus Valente. O memorial descritivo, entregue como trabalho final, foi adaptado em formato de artigo para esta publicação.

Trata-se de trabalhos realizados por meio da queima, em forno à lenha, de manequins plásticos sobre suportes de metal. A produção girou em torno do calor e do formato do corpo, resultando em manchas nas placas de metal. O texto, em ordem cronológica, foca no processo criativo e abrange a produção física dos trabalhos e seus resultados. Isto é, discorre sobre o modo como foram feitos e sobre os resultados visuais dos trabalhos.

Palavras-chave: queima, mancha, hibridismo.

A pesquisa de doutorado, a ser desenvolvida durante o curso, possui uma vertente plástica calcada em pintura, na qual serão exploradas imagens de detalhes do corpo a partir do conceito de estranho de Sigmund Freud. Na procura por uma relação com a pesquisa do curso, a proposta da disciplina direcionou-se pela busca por características pictóricas e corporais a partir da união de materiais não convencionais.

Os trabalhos em pintura, em geral, mesmo se tratando de uma única linguagem como resultado final, possui o hibridismo em seu processo. Particularmente, em meu processo, a formação das imagens se inicia com a vivência e o registro fotográfico, meio

¹ Artigo apresentado à Jornada de Pesquisa em Artes da UNESP 2013.

² Aluna regular do curso de doutorado do PPGArtes do Instituto de Artes da UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Sergio Romagnolo.

que se tornou fundamental no trabalho. Além de envolver leituras, escritas, internet, projeções, esboços, a própria linguagem pictórica pode ser considerada híbrida, ao envolver o desenho e a mancha em seu resultado.

O conceito de hibridismo me chamou a atenção já no início das aulas da disciplina ao tomar conhecimento de sua terminologia. A origem do termo híbrido envolve uma história de dominação, violência e miscigenação. Os filhos gerados pelo estupro dos invasores de uma nação tinham suas mães pertencentes à pátria dominada e seus pais como os dominadores da nação a qual nasceu. A mãe, violentada, sofria pelo preconceito e destruição do lar, e o filho, *hybris*, uma mistura entre as duas pátrias, tornava-se uma ameaça às duas. Logo, o híbrido é um ser sem lugar, monstruoso e ameaçador. A mistura violenta e dominadora vem do grego *hybris*, algo que não deveria ter ocorrido. Já a origem latina *hibrida* tem sua miscigenação gerada de forma mais natural, sem violência, com as famílias geradas na nova pátria.

Se pensarmos em um caso de extremo oposto, sem qualquer existência híbrida, como, por exemplo, na formação de casais dentro de uma mesma família, essa prática gera filhos com degeneração genética. Portanto, tanto o híbrido quanto o “puro” tornam-se seres sem lugar, considerados monstruosos. O trabalho artístico híbrido na atualidade, apesar de ter uma maior aceitação, tem muito dessa carga de rompimento das regras, de não lugar e, por vezes, de violência.

Na disciplina, a proposta de trabalho partiu do conceito de híbrido e da busca por características pictóricas, a partir de materiais não usuais da pintura. Foram formulados projetos de experimentações, em formato de esboços, com a mescla de um meio sólido e outro maleável.

Devido à própria curiosidade quanto aos materiais, realizei um experimento a partir do derretimento de plástico em um suporte de metal. A ideia era criar uma superfície bidimensional, tendo no plástico derretido um efeito similar à plasticidade da tinta.

Em um primeiro teste foi utilizado um soprador térmico para derretimento de uma garrafa plástica. Neste experimento, o plástico se contorceu, gerando uma nova forma. Isso ocorreu em decorrência da pequena saída de ar em uma temperatura elevada, que fez com que o calor se concentrasse em uma pequena região. Logo, ficou perceptível que o soprador térmico não traria os resultados pretendidos e foi pensada outra opção de derretimento.

Conforme dito anteriormente, minha pesquisa gira em torno do corpo. Assim, desde o momento em que decidi trabalhar com plástico derretido, comecei a pensar de que forma iria inserir a imagem do corpo. Uma solução seria moldar o formato de um corpo enquanto o plástico derretido estivesse ainda quente sobre a superfície. Porém, outra ideia me pareceu mais atrativa, usar manequins de plástico para o derretimento. Dessa forma, o corpo estaria ligado desde o início do trabalho. Estas foram as perspectivas iniciais, que não podiam prever os resultados que viriam a seguir.

Um fato importante a ser colocado foi o auxílio constante do técnico Luís e, por vezes, do estagiário da marcenaria, o Gustavo, além da ajuda de colegas durante o processo, como Alexandre Gomes Vilas Boas, que contribuiu com o registro fotográfico do processo. Já para resolver o problema do derretimento do plástico, tive a ajuda de outro colega, o que será discorrido a seguir.

Para realizar o derretimento do plástico de forma igual em todo o objeto, e ainda, tratando-se de um manequim, que possui um plástico relativamente grosso, seria necessária a utilização de um forno. O mesmo poderia ser construído a partir dos tijolos que estavam no estacionamento do Campus da UNESP, próximo à marcenaria. Era necessária a ajuda de alguém que entendesse da construção de fornos e lembrei-me do colega de curso, Kleber da Silva, cuja pesquisa é justamente sobre a construção de fornos de alta temperatura e baixo custo.



Figura 1: Torso de manequim usado para a primeira queima.

Foi iniciada a construção do forno com a ajuda e orientação do Kleber. Rapidamente, o forno à lenha estava preparado. O manequim de plástico foi colocado sobre uma placa de ferro e alocado dentro do forno. Em seguida, o fogo foi aceso e todo o cuidado foi tomado para que não houvesse qualquer perigo (ver figura 2).

Este primeiro trabalho teve um resultado inesperado. O manequim derreteu e rebaixou de forma igual sobre a superfície do ferro, conforme desejado. Porém, as cores que surgiram ao redor, devido à queima, foram inesperadas. Um forte azul, e também amarelos e vermelhos surgiram ao redor do plástico derretido, que já não continha mais os atributos do manequim, restando apenas os contornos (figura 3).

Foi realizada a tentativa de uma pequena intervenção sobre o plástico derretido no metal, antes de resfriar. Porém, mesmo ainda quente, o plástico derretido não permitia qualquer intervenção, restava firme sobre a superfície. Mesmo com esse impedimento, já havia satisfação com o resultado inicial, logo após a queima.



Figura 2: Após a montagem do forno, início da queima.



Figura 3: Manequim queimado sobre a placa de ferro, logo após a queima.

Enquanto o plástico derretido resfriava, percebi que se descolava aos poucos da placa. Plástico é um material que diminui quando resfria. Isso impediu a sua aderência no metal, até que, em certo momento, ele se soltou da superfície. A breve decepção transformou-se em uma agradável surpresa. Com a retirada do plástico, foram descobertas as marcas, manchas e cores que estavam antes escondidas.



Figura 4: Resultado da primeira queima - placa de ferro após descolamento do plástico derretido.

O formato do forno permitia a passagem do fogo embaixo da placa e ao redor do manequim. Isso fez com que se formassem zonas de calor nos espaços onde o manequim não tocava o suporte, antes de derreter por completo, como na altura da cintura e no meio das costas. Ao retirar o plástico já resfriado, descobrimos que os tons azuis fortes, surgidos quando a placa ainda estava quente, ficaram mais fracos. Neste momento havia outras zonas de cores, manchas em tons pretos, azuis, vermelhos e amarelos, que seriam permanentes à placa. Isto é, suas cores poderiam se modificar apenas sob uma nova queima. Em seguida, envernizei a placa para protegê-la da ferrugem.

A pintura, neste trabalho, envolve o conceito de campo ampliado, termo desenvolvido por Angélica Moraes (2005) na exposição Pintura Reencarnada. Segundo Victória Bousso (MORAES, 2005), com as novas tecnologias, após a arte conceitual e a desmaterialização da arte, os questionamentos sobre o lugar da pintura continuam até o presente momento.

Angélica de Moraes (2005) observa que a pintura se expandiu. Não está mais apenas em seu suporte convencional e passou a usar instrumentos não tradicionais. Todo o conhecimento acerca da pintura é utilizado em outros meios, como em

instalações, vídeos, fotografias e objetos, passando estes a serem considerados também pintura, por apresentarem suas características. A pintura possui aspectos exclusivos, tais como cor, mancha, plasticidade, textura, transparência, empasto e camadas, assim como na gravura, por exemplo, há a reprodutibilidade e no vídeo, o movimento. Dessa forma, a intenção de trabalho na disciplina se direcionou para a exploração de características pictóricas por meio da continuação da queima de manequins de plástico sobre metal.

A segunda queima foi realizada sobre uma placa de metal que antes constituía a porta de um armário. Desta vez, o manequim era um torso masculino e estava dividido ao meio na vertical. No momento da queima, seu contorno ficou encostado na placa, fechando a superfície. Dessa forma, não ocorreram os espaços de calor como na queima anterior, mas surgiram manchas dentro do contorno do manequim.

O resultado deste trabalho (ver figura 5) foi diferente do anterior, pois além das manchas vermelhas e azuis, formou-se uma camada pelo excesso da queima do plástico, uma espécie de crosta, firme, porém de fácil remoção. Retirei grande parte dessa crosta preta, que cobria quase todo o interior do formato do torso, permanecendo apenas a camada mais firme, como pode ser visto na parte superior e inferior.



Figura 5: Segunda queima, manequim sobre metal ferroso.

Novas placas de ferro foram adquiridas para a continuação das queimas. Dessa vez, tiveram que ser cortadas, ou melhor, desbastadas, o que exigiu grande empenho no manuseio da máquina. Realizei mais duas queimas de manequim, que resultaram em um derretimento no qual o plástico aderiu à superfície. Na primeira foi utilizado um torso feminino de um manequim cor laranja.



Figura 6: Queima número 3. Torso de manequim laranja sobre placa de ferro.



Figura 7: Resultado da queima número 3.

Apesar de tratarem-se dos mesmos materiais utilizados anteriormente, ou seja, manequim de plástico sobre placa de ferro, cada queima trouxe um resultado diferente. Na primeira (figura 4), formaram-se manchas e cores na superfície de ferro, sem a presença do plástico, que descolou; na segunda (figura 5), feita sobre uma antiga porta de armário, também de ferro, formou-se uma crosta preta, pelo excesso de exposição ao calor, e as manchas de cores ocorreram de modo diferente da primeira; já na terceira

queima (figura 7), o resultado inclui o plástico derretido, elemento responsável pelas cores. Neste último, o plástico não descolou do metal, provavelmente devido ao excesso de calor, como podemos ver na figura 6. Formaram-se rachaduras e manchas, de pretos, brancos e laranjas em um resultado visivelmente pictórico. Após este trabalho, realizei a última queima de manequim de plástico, a partir do torso feminino um pouco maior, desta vez sobre metal galvanizado.



Figura 15: Resultado da queima número 4, manequim de plástico branco sobre placa de metal galvanizado.

Por se tratar de outro tipo de metal, o plástico aderiu à superfície formando uma área de grossa textura. Embora não tenham surgido os coloridos, proporcionados pelas placas ferrosas, algumas cores podem sem ser identificadas, tais como os marrons, brancos e metálicos. Durante a queima, a placa galvanizada se contraiu formando uma curva côncava, que se acentuou com o resfriamento do plástico. Assim como o anterior, este é um trabalho que pretendo retomar.

Apenas para falar um pouco sobre este processo de queima, os manequins algumas vezes pegavam fogo. Durante o processo das queimas, houve vários descobrimentos, que vão desde como fazer um forno à lenha de alta temperatura; como reage a queima de plástico a diferentes tipos de metais; como cortar e desbastar a placa

de metal; até como apagar o fogo, abafando a superfície. Máscaras e óculos de proteção foram utilizados em todo o processo.

O resultado do primeiro trabalho (figura 4), que possui o formato das costas de uma pessoa, pode passar a sensação de que costas foram impressas. A imagem remeteu-me ao momento de detonação de uma bomba nuclear, que faz com que os seres se desintegrem, deixando rastros, em imagens impressas nas paredes, como se tivessem atravessado a superfície. O resultado dessa primeira queima me lembrou desse tipo de violência, o que remete à terminologia do ser híbrido, colocado no início do texto.

A disciplina foi muito importante para mim neste primeiro semestre, pois iniciei a pesquisa que será desenvolvida no doutorado. Na marcenaria, realizei um processo intenso de trabalho, com resultados que sugeriram uma continuação, não apenas quanto ao uso dos materiais, mas a partir de determinadas imagens corporais surgidas no processo, tais como costas, coluna e ossos. A disciplina abriu um leque de possibilidades para novas investigações e pretendo seguir o desenvolvimento dos trabalhos e das ideias surgidas no processo.

Referências bibliográficas

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1987.

CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários: híbrido* Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=240&Itemid=2

COSTA, Cláudia Cristina. *Corpos Híbridos: a construção do corpo humano na modernidade a partir da arte e da tecnologia*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UTFPR, 2009. Disponível em http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/170/1/CT_PPGTE_M_Costa%2c%20Cláudia%20Cristina_2009.pdf

FREUD, S. O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 273-318. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Trabalho original publicado em 1919).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORAES, Angélica de. *Pintura reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS: Híbridões de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. 237p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-do-valente_agnaldo.pdf

VIDAS SECAS: O FIGURINO EM CENA

Teresa Midori Takeuchi¹

Resumo: este pequeno recorte propõe buscar aproximações entre o texto literário e o texto visual no cinema, tendo a figura do sertanejo no sertão como trama da tessitura narrativa e visual. Este personagem sempre serviu de pano de fundo para falar de questões locais e ao mesmo tempo universais no imaginário ficcional. Tais questões fomentam a discussão estética do imaginário popular e o erudito, desde quando se podia falar de cinema brasileiro em busca de uma identidade própria. Assim, o espírito literário transposto para a linguagem do cinema será analisado na sua estrutura simbólica, de maneira a identificar elementos constitutivos da memória cultural de uma sociedade. O objetivo principal deste artigo é verificar a maneira pela qual o cineasta Nelson Pereira dos Santos recria cinematograficamente, no filme homônimo de 1963, o universo de signos verbais da obra literária de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, de 1938, em imagens. Este estudo em andamento tem o foco na caracterização do personagem literário e o fílmico por meio do figurino, por ser este promotor de uma leitura estética, histórica e sociocultural.

Palavras-chave: Vidas Secas; Narrativa Visual; Figurino no Cinema.

¹ Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (2009) e doutoranda na mesma Instituição, sob a orientação do Professor Dr. José Leonardo do Nascimento. E-mail: te.midori@gmail.com. Bolsista FAPESP.

O figurino do sertanejo no cinema novo

A especificidade de cada linguagem, entre cinema e literatura parece-nos mostrar, à primeira vista, apenas a discussão se os personagens são fiéis ou não à obra literária de origem ao apreciarmos as recriações de equivalências entre o filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e a matriz literária homônima (1938) de Graciliano Ramos. Ismail Xavier, em relação à comparação entre linguagens, pontua que

“[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, apud PELLEGRINI, 2003, p. 62)”.

Silva (2009) explica a opção estética de Nelson Pereira dos Santos, que transformou a falta de recursos técnicos em expressão metafórica de força:

Essa abordagem estética de Nelson Pereira dos Santos foi agenciada como parte de uma estratégia mais ampla do Cinema Novo, que tinha, como um de seus principais objetivos denunciar, através de elementos da cultura popular e de uma produção fílmica capaz de se contrapor aos padrões hollywoodianos, a situação de opressão dos trabalhadores do campo no Brasil e especialmente no Nordeste (SILVA, 2009, p. 74 e 75).

O figurino de couro de vaqueiro ao terno curto de risca de giz de Fabiano, da camisa puída dos meninos ou o vestido de ramagens de sinha Vitória sugeriram os traços do cinema novo no sertão nordestino, inspirado no neo-realismo italiano. Em todos os sertões, há vários *Fabianos*, *sinhas Vitórias*, os meninos e seus animais de estimação, cujas imagens, destes e de tantos outros integrantes do cenário do sertão nordestino, foram eternizados no contexto miserável da opressão e da seca. Tanto no texto literário quanto no filme *Vidas Secas*, o figurino é um elemento essencial na ambientação da narrativa, pois ao descrever fisicamente os personagens em seu cotidiano, estrutura o plano social e o psicológico, moldando a estética do sertão.

Em relação à representação do vaqueiro na estética no cinema novo, Silva (2009), observa que

[...] as representações culturais as identidades culturais construídas em torno do vaqueiro fazem parte de um projeto cultural e pedagógico mais amplo ligado à representação e à identidade cultural construída para o próprio Nordeste. Nesse contexto, o vaqueiro será apenas uma das várias “identidades-tipo” construídas intencionalmente a partir daquilo que os cinemanovistas consideravam como as raízes mais autênticas de uma cultura e de uma nacionalidade brasileira/nordestina, tais como o beato, o cangaceiro, o repentista, o retirante, entre vários outros “tipos” (SILVA, 2009, p. 53,54).

Quanto às vestes dos retirantes, Silva (2009) analisa:

Sinhá Vitória é a única personagem que ainda traz as vestes conservadas. Na situação de retirada, o elemento físico que vincula Fabiano à sua condição e à sua identidade cultural de vaqueiro é o chapéu (SILVA, 2009, p.76).

Figurino em cena: o vestuário escrito e o vestuário-imagem

Obra literária e cinema nos sensibilizam cada qual na especificidade de sua própria linguagem e na relação de interdiscursividade. Relação esta que delineia perfil sociocultural do homem e da mulher do sertão e revelam o traje como símbolo de pertencimento a uma classe social, bem como sinônimo de prosperidade ou fator de penúria. Em relação ao vestuário escrito e o vestuário-imagem, em princípio referem-se à mesma realidade, como afirma Barthes (1979), sendo o vestuário escrito verbal constituído de palavras e o vestuário-imagem por estrutura plástica, estruturas estas que se confundem por ser esta linguagem e aquela imagem, com poder simbólico:

Ora, em relação ao vestuário-imagem, o vestuário escrito dispõe de uma pureza estrutural que é quase a relação entre a língua e a fala. A descrição é, de uma maneira necessária e suficiente, fundada sobre a manifestação das coerções institucionais que fazem com que este vestuário, representado aqui, esteja na Moda. Ela não se preocupa em grau algum com a maneira pela qual o vestuário é usado por um indivíduo particular, mesmo que ele próprio seja “institucional”, com a moça de capa (BARTHES, 1979, p. 17).

Sinha Vitória e Fabiano tentam se espelhar na classe mais culta, ou naquela que a família considera superior culturalmente. Fabiano tem consciência de que mal sabe falar e, por essa razão admira aos que sabem se expressar. Capaz de se auto-analisar, tenta se comunicar como o Seu Tomás da Bolandeira, e às vezes enriquecia-se com algumas de suas expressões, mesmo que empregadas a esmo, mas acaba considerando-

as fúteis e perigosas. Assim, chega a concluir que não passava de um bicho, pois as suas palavras para reivindicar e negociar seus direitos com o seu patrão não teve serventia diante do poder econômico, provocando-lhe indignação e revolta. Por final era obrigado a se manter na posição de aceitação resignada diante da lei e na firme convicção de vencer a miséria, mesmo que não passasse de um sonho utópico.

Sinha Vitória, única personagem que melhor articula as palavras, posiciona-se à frente na peregrinação, como vemos na cena inicial de *Vidas Secas* e sonhava em ter uma cama de lastro de couro, onde possa dormir como gente de verdade. Para ela, uma cama talvez redimisse a situação de uma existência miserável. Conscientes de suas limitações, o casal então, inconscientemente almeja pelo menos mascarar visualmente a sua rusticidade para a sociedade, vestindo-se como pessoas da cidade para participar da Festa natalina.

Com a chegada do Natal, a família vai para a cidade ver a missa e depois iriam festejar numa praça próxima. A família estava desconfortável por elas estarem vestidas com roupas e sapatos que não estavam acostumados a usarem, mas tinham a necessidade se vestir dessa forma para se sentirem decentes. O desconforto era tão grande que Sinhá Vitória tropeçava, porque não conseguia se equilibrar no sapato de salto alto. Em relação ao vestuário feminino, Veblen (1988), no capítulo sobre o vestuário como expressão pecuniária, analisa que

O calçado feminino se acrescenta do salto francês para provar o ócio a que o obriga a seu polimento; porque o salto alto - é óbvio - torna extremamente difícil até o mais simples e o mais indispensável trabalho manual. O mesmo é verdade no tocante à saia e demais roupas que caracterizam o traje feminino (VEBLEN, 1988, p. 79).

Podemos comparar o texto narrativo neste trecho do capítulo “Festa” com cenas do filme de Nelson Pereira dos Santos, quando Fabiano, Sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade:

[...] Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por Sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as môças da rua - e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó (RAMOS, 1970, p. 11).

Na cena do filme, Fabiano aparece com chapéu de feltro, paletó com riscas de giz, meio amarrotado e um pouco curto para o seu porte robusto, calçando botinas. Sinha Vitória sai de casa trajando um conjunto de mangas compridas, com estampa florida. A saia é acinturada e tem o caimento com pregas a partir da cintura, terminando em babados. Para combinar, usa sapatos de salto e abre a sombrinha para proteger-se do sol. Mas a certa altura do caminho à cidade, ambos andavam de maneira desconfortável, pois o vestuário, além de ter influências estrangeiras proveniente de países onde o inverno é rigoroso, é propício e destinado para as pessoas da cidade, portanto, inapropriado à população rural em seu habitat semi-árido nordestino.

Em reflexão com a questão da moda como imperativo a ser seguido por classes de várias situações socioeconômicas, Graciliano Ramos narra o diálogo entre Fabiano e sinha Vitória acerca de uma peça do vestuário desta:

[...] Como não se entendessem, sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ele usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito.(RAMOS, 1998, p. 41).

Nelson Pereira dos Santos, na entrevista com Salem (2003), explica a sua opção pessoal pela narrativa simples: “Eu quis fazer um filme que fosse sem nenhum hermetismo, e o mais direto possível sobre o plano formal. Com uma vontade didática, como se eu falasse aos espectadores explicando-lhes o fenômeno que eles próprios vivem sem o saber.” (SALEM, 2003, p. 188).

Apesar do desconforto da roupa que também o sufocava, Fabiano, na narrativa literária, justifica a necessidade de estar com roupas apropriadas conforme a ocasião, como eles próprios e os habitantes do local idealizavam para participarem do culto, como tradição religiosa e cultural:

A igreja cada vez mais se enchia. Para avistar a cabeça da mulher, Fabiano precisava esticar-se, voltar o rosto. E o colarinho furava-lhe o pescoço. E as botinas e o colarinho eram indispensáveis. Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito. Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano. E sempre vira, desde que se entendera,

roupas de festa assim: calça e paletó engomados, botinas de elástico, chapéu de baeta, colarinho e gravata. Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela Supunha cumprir um dever, tentava aprumar-se (RAMOS, 116).

Squicciarino (1998) analisa o valor simbólico do vestuário sob o ponto de vista individual e social, sob a forma de uma linguagem visual articulada com suas múltiplas implicações psicológicas e culturais, que impregna a um produto de consumo o valor de status de uma classe social, tornando-se um objeto de desejo. Baseado na teoria de Spencer, Squicciarino analisa a respeito da identificação da classe inferior com a superior, e esta, demonstra a constante preocupação de renovar o seu guarda-roupa para diferenciar-se da inferior:

[...]sobre la imitación presupone una sociedad estratificada, pero, sin embargo, ya estimulada por exigencias democráticas y en la cual las clases superiores pretenden diferenciarse siempre de las clases inferiores: éstas, a su vez, imitando el modo de vestir de las primeras, pretenden satisfacer tanto el deseo de manifestar su pertenencia a una clase más alta como el de distinguirse de las capas sociales más bajas (SQUICCIARINO, 1998, 154).

Cordeiro e Santana (s/d.) descrevem a figura de sinha Vitória:

Motivada pela influência da vida urbana, Sinha Vitória tem sonhos de consumo, como uma cama de couro e a esperança de que na cidade a vida seria melhor. É vaidosa e sonhadora, faz uma roupa nova para ir à festa da cidade combinando-a com sapato de verniz e admira seu Tomás da bolandeira, que tinha uma cama de couro (CORDEIRO e SANTANA, s.d., p. 24).

Em relação a tal questão das aparências, Svendsen (2010) analisa que o gosto é um importante fator *interno* da subcultura individual, e completa:

A emergência do individualismo moderno, em que o gosto torna cada vez mais uma preocupação individual e os conceitos de classe esgotaram em grande medida seu papel, faz com que a perspectiva de Bourdieu perca grande medida seu papel (SVENDSEN, 2010, p. 60).

É interessante ressaltar a importância da indumentária quando se mostra como elemento diferenciador da estrutura do poder, em uma cena do filme quando o Soldado Amarelo pisa com a bota de couro envernizado, o pé de Fabiano que está descalço, pois

este já havia abandonado as botinas que o machucava e desapertado as gravatas, que o sufocava.

Nesta cena coloca em evidência o indivíduo desfigurado pela opressão econômica, social e até cultural pela imposição do vestir de uma classe superior não pertinente a ele, descontextualizado ao clima semi-árido. Esta ação se consolida como represália ao fato de Fabiano, ao ser convidado como parceiro no jogo de baralhos pelo Soldado Amarelo, resolve logo abandoná-lo, por estar “esbagaçando os possuídos no jogo”. Salem (1996) descreve a cena: “[...] no dia da procissão, convida Fabiano para jogar e, como ambos perdessem na roda de jogo, Fabiano levanta-se para ir embora. O soldado se considera insultado, provoca o vaqueiro ao limite, até este reagir e então a “autoridade” determinar sua prisão” (SALEM, 1996, 179).

Graciliano Ramos assim descreve esta passagem:

[...] A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto de reíuna em cima da alpercata do vaqueiro.
-Isso não se faz, môço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.
O outro continuou a pisar com fôrça. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele [...] (RAMOS, 1998, 29).

Nesta cena da vila, o cineasta tomou a liberdade de unir o capítulos 3 “Cadeia” e 8 - “Festa” do escritor para melhor entendimento dos acontecimentos do filme. Observamos neste fragmento, a opressão da classe militar sobre a classe oprimida pelo simbolismo do calçado, a hierarquia social consumada pela visibilidade da indumentária. O fazendeiro, o Soldado Amarelo e o fiscal da prefeitura são símbolos do poder, que ocupam a oposição superior à família sertaneja. Seja no meio rural ou no meio urbano, Fabiano é vítima de abuso de autoridade, onde o estado só existe e o reconhece como cidadão quando está para puni-lo.

A narrativa literária e o figurino demonstram claramente como a realidade do meio rural está submetida à cidade, à sociedade e à autoridade, que simboliza o Estado. Silva (2009) analisa esta cena da seguinte maneira:

Quando o Soldado Amarelo pisa nos seus pés calejados, este percebe o quanto está isolado, pois os sertanejos que testemunharam o abuso de poder do Soldado Amarelo não se solidarizam com ele: afastam-se calados com a chegada dos soldados, que levam Fabiano para a cadeia (SILVA, 2009, p.80).

O que se pode inferir na iconologia destas imagens é que tais representações, no âmbito do Cinema Novo, estão implícitas a pedagogia cultural militante, destinada a motivar o espectador para uma atitude crítica frente à realidade social opressora, sob o olhar sociocultural do cineasta. Lembrando que nesta fase do cinema, o conceito de cultura popular é redefinido em termos de consciência da realidade nacional e de embates contra o imperialismo.

Algumas considerações

A comparação entre a linguagem cinematográfica e literária mostra que no filme a incomunicabilidade é apresentada por ações e monólogos, e no livro, por meio do fluxo psicológico do personagem. O livro começa ao findar de uma seca e termina no início de outra, dando a idéia de que a vida é cíclica, em um círculo fechado.

Estes pequenos retalhos simbólicos do sertão são fragmentos que, por meio da especificidade de cada linguagem, vão se constituindo em estudo de caso das obras *Vidas Secas*, sob o olhar focado no figurino: do Cinema Novo de Nelson Pereira dos Santos em relação à literatura da segunda fase modernista da obra de Graciliano Ramos. A imaginária coletiva do sertanejo em *Vidas Secas* é retratada de maneira a revelar um sentimento de aceitação resignada de sua condição humana, sem abandonar a dignidade e a virtuosidade, com o peso da preocupação de sua imagem exterior pelo qual o vestuário proporciona como importante elemento de identificação, ou seja, o sentimento de pertença como identidade social.

Assim, infere-se que o cineasta mantém a essência literária do escritor no filme, como a proposta de denúncia social e o caráter alegórico de Fabiano e de sua família – representantes dos retirantes nordestinos, dos excluídos camponeses que se sentem deslocados na cidade, dos semi-analfabetos, pobres e famélicos. São pontos convergentes que devem ajudar a explicar a importância de *Vidas Secas* em campos artísticos diferenciados.

Os projetos artísticos de Nelson Pereira e de Graciliano têm confluências comuns em diversos pontos, interpretando a realidade brasileira de uma maneira contundente, pois “A realidade está lá. Por que manipulá-la?”, lembrando uma das máximas de Roberto Rossellini, que influenciou cineastas no mundo todo. São retratos

de heroísmo na firme luta na esperança de vencer o flagelo das intempéries do dia-a-dia e a busca incessante de sobrevivência à vista de um sistema injusto e opressor.



Figura 1. Sinha Vitória, o menino mais novo, Fabiano e o menino mais velho. Cena de caminhada margeando o leito de um rio seco. Fonte: professorthiagolira.blogspot.com

Figura 2 . Cena de Fabiano e o soldado Amarelo em parceria num jogo de baralhos. Fonte: <http://br.images.search.yahoo.com/images>



Figura 3. Cena do confronto entre Fabiano e o Soldado Amarelo. Fonte: Rogério Muniz. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8BFszT1s5II>

Referências

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Lineide do Lago S. Mosca. São Paulo: Nacional, USP, 1979.

CORDEIRO, Carla de Fátima; SANTANA, Juliana Nicolau. *Sinha Vitória, a saga da mulher sertaneja e retirante*. Baleia na Rede - Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em cinema e Literatura, s/d.

PELLEGRINI et.al.. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Aldemir Martins. Rio, São Paulo: Record, 73ª ed., 1998.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, Halan Kardeck Ferreira. *Uma pedagogia cultural militante: representações e identidades de vaqueiro no Cinema Novo*. Canoas: ULBRA, 2009. 95 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2009.

SQUICCIARINO, Nicola. *El Vestido Habla*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Trad. Maria Luiza S. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da Classe ociosa*. Um Estudo Econômico das Instituições. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIDAS SECAS – Realização: 1963-63. Lançamento: 1963. 105 min. Preto e branco.
Ficha técnica - Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, extraído do romance de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geral José. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Distribuição: Sino Filmes.

Elenco – Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinha Vitória), Orlando Macedo (Soldado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro), os meninos Gilvan e Genivaldo e a cachorra Baleia.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto--artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

IMAGENS E HISTÓRIAS EM ARTE TERAPIA

Valéria Rodrigues¹

RESUMO: Este projeto visa promover experiências artísticas, reflexões e pesquisa por meio de oficinas arte terapia investigando os efeitos, desafios e descobertas da oferta de suportes artísticos às pessoas, usando como exemplo o projeto de Extensão Universitária Art Inclusiva, realizado no Instituto de Artes da UNESP- Universidade Estadual Paulista na cidade de São Paulo, entre os meses de fevereiro de 2011 à dezembro de 2012, e outras experiências em arte terapia nos diferentes contextos de sua aplicabilidade com grupos e na prática clínica. Analisar e compartilhar a condução do processo artístico e terapêutico individual e grupal que tem como objetivo facilitar o desenvolvimento humano e a transformação da realidade através de experiências sensoriais e criativas.

Palavras Chaves: Arte. Arte Terapia. Procedimentos Artísticos.

INTRODUÇÃO

Descrever como a arte terapia se apresentou e se configurou como objetivo em minha vida invoca significantes presentes e outros de repertório reconhecido no caminho percorrido antes de chegar ao IA-Instituto de Artes da UNESP em 2010 e outros ainda que se apresentam sutil, brutal ou magicamente na vida, no seu permanente movimento, a se revelar em eventos e elementos animados e vivos a todo tempo.

Quando iniciei o curso de Psicologia, no ano 2000 não tinha ideia de que conheceria várias abordagens, com consistentes correntes teóricas que vinham sendo desenvolvidas desde o final do Século 19, para pensar o homem e o comportamento

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes-IA/UNESP- Universidade Estadual Paulista sob orientação da Profa. Dra. Lalada Dalglish com financiamento Capes.

humano, como as linhas, comportamental, psicodinâmica, fenomenológica, analítica, arquetípica, existencialista, sistêmica, sócio-histórica, corporal, zen, entre outras. Descobri naquele momento, uma diversidade de visões de sujeito e jeitos de pensar o mundo. Com o tempo ficou claro para mim que não existe verdade absoluta e que eu precisaria encontrar algo que tivesse ressonância interna, algo em que acreditasse.

Psicóloga Clínica em 2005, e incomodada com tanta coisa que havia estudado e que não acreditava, resolvi não clinicar num primeiro momento e me liberar por um tempo para outros saberes. Foi assim que encontrei Jung, visitando a exposição Brasil: Antes, no CCBB-São Paulo-SP no início de 2006, uma exposição que trazia a nossa história antes da chegada da colonização portuguesa; me instiguei com algumas imagens que se repetiam em inúmeras culturas, ainda que elas não tivessem tido qualquer tipo de contato ou intercâmbio, e encontrei através dos grupos de estudos, modalidade que passei a frequentar em 2006, primeiramente no conceito de inconsciente coletivo e na concepção de sujeito da alma da psicologia analítica e no ano seguinte já no ofício da clínica a noção de alma da psicologia arquetípica do pós-Junguiano James Hillman,² e sua regra única de “ficar com as imagens” as respostas que me fizeram sentido além de um método libertador e limpo. Imagem não é o que se vê e sim como se vê; imagem como linguagem daquilo que nos anima e princípio de relação, rumo ao encontro com um estilo de consciência imaginal e metafórico. Imagem como realidade psíquica, um modo de ver e de estar no mundo que precisa de relacionamento num primeiro momento e de ser devolvida ao mundo, lugar de onde vieram. “Deixemos de lado nosso conhecimento para deixar-se envolver, experimentar, brincar com as imagens, ir descobrindo sua narrativa, seu contexto, seus entrelaçamentos, buscando seu humor. Imagem é a linguagem da alma.” (HILLMAN, 1983. P 19).

2005 sincronicamente, também foi o ano de conhecer a SBPA- Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, primeiro órgão oficial da escola Junguiana clássica no Brasil, e seu evento MOITARÁ, um encontro anual de três dias em Campos do Jordão-SP para se discutir cultura brasileira e reunir os principais pesquisadores de outras áreas e analistas sobre um tema determinado. Naquele ano “Arqueologia da

² James Hillman é um analista pós Junguiano que muito contribuiu para a expansão das ideias de Jung e fundou a Psicologia Arquetípica nos anos 70 com Rafael Lopes Pedraza. É um crítico das psicologias centradas no Eu, tendo como objeto de estudo o sujeito da alma, metafórico e imagético. Re-vento a psicologia, Cem anos de psicoterapia e o mundo continua pior e ficções que curam são suas principais publicações sobre este tema.

Psique Brasileira” inspirado pela referida exposição daquele início do ano no CCBB-SP. E nos anos seguintes os temas foram: Música Popular Brasileira; O teatro no Brasil e o Humor no Brasil, que frequentei de forma entusiasmada entre outros mini-cursos e encontros da Sociedade, o de maior duração, Técnicas Expressivas, por um ano com o experiente psiquiatra e educador Prof.Dr. Carlos Byington. O aprofundamento nas ideias de Jung e Hillman acontecia através da participação em grupos de estudo, eventos, do processo psicoterapêutico pessoal, da supervisão semanal durante quatro anos dos meus primeiros atendimentos e na discussão de casos clínicos.

Desde o meu primeiro dia como psicoterapeuta em 2006, incluí como possibilidade de diálogo com o mundo interno e as exigências do mundo dominante suportes artísticos com objetivos expressivos, e a cada dia clínico vivenciei o poder terapêutico do relacionamento com nossas imagens de sonhos e das fantasias que criamos diante de tudo que nos é exigido, ou em relação a todas as coisas. Parti para avaliar as opções disponíveis em São Paulo, que diferente de outras cidades no Brasil, oferece algumas possibilidades de especialização e atuação em arte terapia fundamentadas em algumas correntes psicológicas e filosóficas, como as escolas de pensamento Junguiano, da Gestalt, da Antroposofia e optei pelo programa do Instituto de Artes da UNESP, por estar mais aproximado da arte e do fazer artístico.

- No segundo semestre da Especialização, em 2010, um grupo de alunos da Pós, entre eles eu, resolveram formar um grupo de estudos para pensar intervenções em Arte Terapia, que se denominou a chamar de “ACATE-Atelier Compartilhado de Artes e Terapias Expressivas”. O ACATE, composto de oito pessoas, formadas em diferentes especialidades: Arte; Artes Cênicas; Pedagogia e Psicologia, Pós-Graduandos em Arte-Terapia pela UNESP – e que através das diferentes linguagens, artísticas (escultura, pintura, poesia, texto, música) e linguagens de expressão corporal, buscam desenvolver pesquisas e práticas em arte terapia como fonte de criatividade para promover o desenvolvimento humano, trabalhar questões intelectuais ou emocionais e alternativas para que os participantes entendam-se como sujeitos complexos, reconheçam o seu lugar e o seu direito de existir e de transformar sua realidade e a sociedade, oferecendo oficinas onde os participantes pudessem criar

individual e coletivamente peças que nos apontem principalmente suas demandas diante das exigências e contexto do seu dia a dia e seu repertório interno, sua visão de mundo, seu potencial criativo e num segundo momento coletivo fomentar relações, trocas e vínculos.

Imagens e Histórias em Arte Terapia

Nos dois anos seguintes tive uma participação ativa no ACATE e sua parceria com o Projeto de extensão Art Inclusiva, do Departamento de Artes Cênicas do IA-UNESP que acontecia há alguns anos na Estação Experimental da Lapa, mas que teria de ser reestruturado para o próximo ano, e assim implantamos nosso primeiro projeto: Imagens e Histórias, no segundo ano de nossa especialização. Art Inclusiva é um projeto de Extensão Universitária que passou a ser realizado em 2011 no Instituto de Artes da UNESP - São Paulo-SP, aberto a comunidade e aos colaboradores da universidade com algum tipo de incapacidade física, mental ou emocional. Visa promover a Inclusão Social por meio de oficinas com diferentes expressões artísticas e tem ainda objetivos específicos de promover aos participantes: Expressividade pessoal, Sociabilização; Autonomia e Autoestima através de Oficinas de Arte Terapia semanais de duas horas de duração, para um grupo de jovens e adultos, de ambos os gêneros, entre 19 e 35 anos e seus cuidadores. O trabalho interdisciplinar é executado com a participação de alunos do Curso de Especialização em Arte Terapia / Terapias Expressivas e bolsistas da graduação em artes cênicas e conta com supervisão semanal com a participação de todos os colaboradores e coordenação. Os membros do grupo focam seus estudos nas linhas de pesquisa em Artes Visuais, Artes Cênicas e Música buscando novas possibilidades para a experiência artística.



Oficina de música do Projeto Art Inclusiva. IA/UNESP-2012.

Minha participação se configurou também em uma pesquisa de campo qualitativa como tema de minha monografia da especialização em Arte Terapia/Terapias Expressivas do IA, ART INCLUSIVA: Efeitos da oferta de Terapias Expressivas a pessoas com necessidades especiais/2011. As oficinas usualmente seguiram um formato estruturado de aquecimento, seguido de atividade individual sobre uma forma que se apresenta ou um tema, apresentação ou personificação da forma e discussão reflexiva; pausa para água e toalete, trabalho em grupo, discussão reflexiva e encerramento. Um coordenador faz a proposta, um co-terapeuta fotografa e registra momentos mais marcantes. O restante da equipe participa das atividades e tem também a função de dar um apoio técnico em relação à proposta que se quer trabalhar. A estrutura do grupo técnico contou ainda com 01H30 de Supervisão técnica semanal com todos os integrantes, inclusive a Coordenadora do Projeto, onde são discutidos os avanços, entraves, postura, manejo entre outros assuntos pertinentes ao bom desenvolvimento da equipe e dos participantes. (LIEBMANN, 2000)

A metodologia qualitativa assentada num modelo dialético permite identificar fenômenos complexos, familiarizar-se com pessoas e sua visão de mundo, levantar categorias do objeto de pesquisa. (DESLAURIERS, 2008). Para a coleta das informações recorre-se à observação participante, entrevistas, fotografias, vídeos e relatório de comparecimento e observação das oficinas. Formulei um roteiro de perguntas num primeiro momento para conhecer como estas pessoas estavam chegando ao Art Inclusiva e no final do ano avaliar os possíveis efeitos e movimentos provocados pela participação nas oficinas.

Ao final do primeiro ano de atuação, oficinas e seus cuidadores foram entrevistados com o objetivo de avaliar nossa oferta. Os resultados foram extremamente gratificantes, do ponto de vista de quem participou das oficinas. Os dados analisados permitiram concluir que a infraestrutura de salas e laboratórios do IA, o acesso facilitado pela proximidade da estação de Metro e o ambiente universitário livre de estigmas, somado ao contato amoroso e os esforços da equipe de trabalho, saberes e vivências compartilhados nos momentos de reflexão e supervisão foram essenciais para o alto desempenho do projeto: Proporcionou uma experiência artística, que liberou criatividade, alegria e autoconfiança; Promoveu bem estar e inclusão Social, na medida em que oferece acesso e espaço conforme necessidade de adaptação e potencializa a expressividade, desenvolvendo habilidades nos participantes; Observou-se a diminuição de alguns sintomas de ansiedade, depressão e agressividade que se faziam presentes inicialmente no grupo; Permitiu o aumento da auto percepção e reconhecimento de si. Evidências da função terapêutica atuante; O aumento da verbalização, sociabilidade, autoestima e autonomia, além de transformações pessoais promovendo impactos no dia a dia.

Observou-se, fortemente que facilitar o acesso à arte através de técnicas expressivas permite facilitar os processos de comunicação, na medida em que o humor melhora, a ansiedade baixa, a agressividade diminui, a criatividade é despertada, favorecendo o diálogo que provoca reflexões intensas no grupo e que vai provocar um sentimento de autoconfiança fundamental para a transformação da realidade. A alma do grupo parece sentir-se acolhida, e experimenta os benefícios de se relacionar com o mundo da imaginação e sua capacidade de produzir reflexões profundas, para atingir e dialogar com a psique praticando alma, através da arte, criando previsibilidade e acalmando anseios humanos profundos. (Hillman, 1983).

A participação, dedicação e o empenho de todos, revelou-se como uma oportunidade de gerar conhecimento, formar cidadãos mais críticos e implicados com a responsabilidade de reproduzir as ideias apresentadas e assim contribuir para uma reflexão ética da construção de uma visão de mundo inspirada na diversidade. O aspecto forte do trabalho é à força do grupo de terapeutas, que teve como lema ir com amor num forte compromisso com o fazer ético, técnico e amoroso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todas as ofertas e suportes oferecidos, em cerca de sessenta oficinas durante estes dois anos no Art Inclusiva e em sete anos de ofício no consultório, observo algo de muito especial que envolve as atividades ou oficinas de cerâmica, e fui me encantando com a característica tátil, a natureza plástica, o nível de envolvimento dos participantes, a qualidade das representações e de questionamentos e principalmente a liberação da criatividade, proporcionando expressividade a alguns dos participantes que dificilmente se expressavam ou criavam algo através da imaginação, como bem disse Jung: Há pessoas “(...) que nada veem ou escutam dentro de si, mas suas mãos são capazes de dar expressão (...) podem utilizar-se vantajosamente de materiais plásticos.” (Jung 1984) [171]. Álvaro de Pinheiro Gouvêa, analista Junguiano, trabalhou com Nise da Silveira pioneira em utilizar o método de Jung no Brasil, publicou dois livros sobre a utilização do barro como recurso psicoterapêutico. Ele considera o suporte como ideal, imagem e matéria objetivadas designam o que ele chama de Objeto Material, onde os estados afetivos surgem e se apresentam na matéria simbólica e linguisticamente através da arte, promovendo algo novo no nível da realidade objetiva. Ao dar livre curso às imagens internas, o ser humano, ao mesmo tempo em que as modela, transforma a si mesmo e ao mundo.

“No trato com o barro percebemos que somos inseridos no Opus (obra alquímica ou experimento). Algo de religioso nos invade e a energia criadora desprende-se da função religiosa de nossa psique e reveste o setting analítico, o trabalho com algo de sagrado que reverte em solidariedade, coragem, esperança, ou seja, todas as virtudes indispensáveis à individuação”. (GOUVÊA, 1989. P. 83)



Oficina Narrativas que o barro promove, IA-UNESP, maio/2013.

A experiência tridimensional amplifica a linguagem para além do verbal e escrito, decodificando sinais corporais, do ambiente, da história e da necessidade espiritual de expressão e beleza a arte em diferentes manifestações artísticas e criativas descritas e vividas. Segundo a arte terapeuta Regina Chiesa, o contato com o barro desperta a sensibilidade, alivia as tensões e satisfaz os mais profundos e primitivos instintos humano da natureza criativa. Uma sensação de criação inteira materializa-se e se comunica. CHIESA, 2004, p. 51, para ela muito mais que na pintura a experiência tátil com o barro vai direto ao encontro das sensações e, portanto desencadeia rapidamente conteúdos emocionais que podem estar na superfície da consciência que são sentidas pelo corpo e através do contato do barro com as mãos ganham expressividade e oportunidade de diálogo.

A utilização de ferramentas artísticas com finalidade terapêutica está subordinada a definição de um referencial teórico, e neste sentido, o que tem ressonância comigo são as ideias de Jung e do pós-Junguiano James Hillman, sobre psicoterapia e imaginação. A escola junguiana fundamenta a prática arte terapêutica a partir das vivências de Jung que adotou uma perspectiva fenomenológica em relação às imagens, aos sonhos e a toda e qualquer representação ou produção inconsciente, afirmando que “tais imagens não escondem, mas revelam, não representam, mas apresentam-se como alteridades à consciência.” (RODRIGUES, 2008).

Estas e outras discussões pertinentes estarão aprofundadas em minha dissertação de mestrado sobre a orientação de Lalada Dalglisch.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIESA, Regina F. **O diálogo com o barro: o encontro com o criativo**. Coleção Arteterapia. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRIST, Michèle. **O Delineamento de pesquisa Qualitativa**_in: POUPART, Jean ET all. A pesquisa qualitativa – Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. **Sol da Terra: O Uso do Barro em Psicoterapia**. São Paulo: Summus, 1989.

HILLMAN, James. **Ficções que curam**: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung, e Adler. Campinas: Venus, 2010.

_____. **Psicologia Arquetípica**, São Paulo, Editora Cultrix: 1983.

_____. **Re-vento a psicologia**. Petrópolis-Rj: Vozes, 2010.

JUNG. Carl. Gustav, **Símbolos da Transformação**, RJ, Editora Vozes; 1952.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 7.a Ed 2012.

LIEBMANN Maria. **Exercícios de arte para grupos**: um manual de temas, jogos e exercícios. São Paulo: Summus, 2000.

RODRIGUES, Santina Oliveira. **Símbolo, Signo, Imagem: reflexões de uma clínica imaginal**. PUC-SP, 2008.

VALÉRIA RODRIGUES é especialista em Arte Terapia, Psicóloga, Professora da Pós Graduação em Arte Terapia do IJEP/FACIS, Mestranda em Artes pelo Instituto de Artes-UNESP-SP/Capes e pesquisadora do Grupo Panorama da Cerâmica Latino Americana – Tradicional ao Contemporâneo, coordenado por Lalada Dalglish, IA-UNESP/CNPQ. Membro do Grupo de reflexão e supervisão- Psicopatologia Reimaginada e Reimaginando a partir de Casos Clínicos da Clínica Oficina Kairós coordenado por Ajax Péres Salvador.

<http://lattes.cnpq.br/0267759934077086> - leria99@terra.com.br



A REDESCOBERTA DA ARTE TUMULAR DE ALFREDO OLIANI NOS CEMITÉRIOS PAULISTAS.

Viviane Comunale¹

O surgimento da arte tumular paulista em meados do século XIX promoveu o surgimento das marmorarias e dos artesãos italianos que logo se especializam nesse segmento. No século seguinte com a chegada do modernismo é a vez dos escultores acadêmicos, como Victor Brecheret, Leopoldo e Silva, Nicola Rollo e Galileu Emendabili, que depois ficaram famosos por projetarem outro tipo de monumentos. Outros artistas também se dedicaram a essa forma de arte, entre eles o desconhecido Alfredo Oliani.

O objetivo desta comunicação é apresentar os passos desta pesquisa que busca redescobrir a arte deste talentoso artista.

Palavras Chaves: Alfredo Oliani, Arte Tumular, Escultura

A criação dos cemitérios extramuros em meados do século XIX, proporcionou o surgimento de uma nova manifestação artística destinada a adornar os novos túmulos: a arte tumular.

Fugindo da pobreza e da guerra de unificação na Itália, muitos imigrantes vieram para o Brasil, para trabalharem na lavoura e para tentarem a sorte em um novo mundo. É nesse contexto que chegaram em nossas terras os artesãos italianos.

¹ Mestranda em Artes Visuais – IA/UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli. E-mail: vcomunale@ig.com.br. Bolsista CAPES (2013-2015).

Especializados em trabalhos com mármore, granito ou pedra, esses artistas mantinham um catálogo com desenhos de esculturas famosas que poderiam ser reproduzidas, além de modelos que os próprios artesãos criavam para os clientes.

Durante muitos anos esses artesãos eram os responsáveis por grande parte da produção de arte tumular presente em cemitérios principalmente os paulistas.

No início da década de 1920, jovens intelectuais entusiasmados pela chegada do Centenário da Independência do Brasil, buscavam formar uma identidade nacional, quebrando todos os cânones responsáveis pelas criações artísticas no país, principalmente após a exposição de Anita Malfatti (1889-1964).²

Para o ensaísta Rubens Borba de Moraes (1889-1986):

“(...)a projeção da Semana de Arte Moderna vai muito além de seus objetivos iniciais. Além dos anos 20, atravessa a década de 30 e se desdobra; fazendo que até hoje nos beneficiemos com abertura obtida.”
(AMARAL, p.17)

Surgiria o movimento modernista que buscava encontrar uma arte verdadeiramente brasileira, valorizando a nossa cultura e o nosso povo. É nesse contexto histórico e artístico que se desenvolve a pesquisa sobre o artista paulistano Alfredo Oliani (1906-1988).

O interesse pela história e pela obra deste artista começou durante uma visita a Necrópole São Paulo, fotografando as obras de Victor Brecheret (1894-1955) para a composição de um artigo, nos deparamos com um conjunto escultórico em bronze belo e de uma sensibilidade hipnotizante. A obra chama-se o Último Adeus, ela adorna o túmulo da família Cantarella encomendada pela viúva Maria Cantarella.

² A exposição de Pintura Moderna foi realizada em São Paulo, entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918, é considerada um marco na história da arte moderna e também o estopim da Semana de Arte Moderna de 1922. A exposição foi duramente criticada pelo escritor Monteiro Lobato (1882-1948) no jornal “O Estado de São Paulo de 20 de dezembro de 1917”



Figura 1: Detalhe da obra
Túmulo da Família Cantarella
Acervo pessoal da autora
Necrópole São Paulo – SP 2011



Figura 2: Último adeus
Túmulo da Família Cantarella
Acervo pessoal da autora
Necrópole São Paulo – SP 2011

“O motivo principal do conjunto escultórico de Olani é uma comovente expressão do sentimento do amor na vida dos dois. Um homem atlético, nu, reclina-se apaixonadamente sobre o corpo de uma mulher jovem e bela para beijá-la. Ela está morta. A esposa, sobrevivente do casal, pede ao artista uma escultura que celebre abertamente o sentimento profundo de sua união com o marido, reconhecendo-o ainda vivo em sua vida, depois dele morto, e ela própria morta sem a companhia dele. Não reluta na confissão de sua paixão.” (MARTINS, 2006)

Essa obra dialoga com o espectador, trazendo à tona um turbilhão de sentimentos, mas não é a única. No mesmo local o artista fez outra obra de impacto desta vez para a Família Giannini. Triste separação é um daqueles conjuntos escultóricos inesquecíveis, tanto pelo diálogo que proporciona com o espectador, como pela riqueza de detalhes.

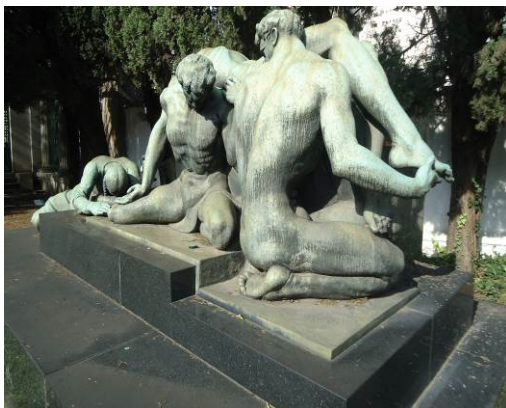


Figura 3: Detalhe da obra
Túmulo da Família Giannini
Acervo pessoal da autora
Necrópole São Paulo – SP 2011



Figura 4: Último adeus
Túmulo da Família Giannini
Acervo pessoal da autora
Necrópole São Paulo – SP 2011

Depois de apreciar ambas as obras, iniciamos a pesquisa sobre o artista, afinal alguém com tamanha qualidade deveria ter uma vasta bibliografia. Infelizmente não foi o que aconteceu. Pesquisando sobre o artista, descobrimos que pouco fora escrito sobre ele, e em alguns casos reproduções de textos do Roberto Pontual e do Julio Louzada eram as únicas referências do artista.

A partir desse enorme desafio, escolhemos redescobrir a arte de Alfredo Olini, com um recorte nas obras tumulares feitas por ele para os cemitérios paulistas.

Como a produção bibliográfica é pouca sobre o artista, iniciamos a pesquisa pela Pinacoteca do Estado de São Paulo que hoje mantém em seu acervo seis obras do artista: Eva (bronze), Eva (gesso), Primeiras uniões luso-brasileiras (1940), o Pão (1936) em gesso e o seu estudo em carvão sobre papel e o Torso (1936) em gesso, pudemos comparar a assinatura do artista (A.OLIANI) que é sempre seguido de uma data que possivelmente é o término da sua obra.

A Pinacoteca também mantém um dossiê de todos os artistas que compõem o seu acervo, no caso do Olini, em sua pasta constavam folhas datilografadas com todas as obras produzidas pelo artista, porém não posso afirmar que o próprio Olini fez essa relação tendo em vista que existem obras feitas por ele que não constam nesse dossiê.

Olini tem uma infinidade de obras espalhadas, além de São Paulo, existem referências de obras em Minas Gerais e em Goiás, em sua grande maioria obras de caráter sacro. Nas obras tumulares encontramos oito obras na capital e identificamos

duas no interior do estado, verificamos a sua autenticidade comparando as assinaturas do artista, tendo em vista que temos problemas quanto a falta de documentação que dificulta o entendimento se a obra foi encomendada ou doada.

O levantamento iconográfico e o registro fotográfico das obras também compõem a metodologia desta pesquisa, que contará também com o levantamento bibliográfico das obras que abordam sobre o contexto histórico e artístico apresentado.

Após a primeira fase da pesquisa conseguimos levantar mais informações sobre o artista que em alguns textos era tratado como italiano, hoje temos a confirmação que Oliani nasceu em 24 de janeiro de 1906, na cidade de São Paulo, era filho de Tito Oliani um italiano vindo da cidade de Ostígia província de Mântua e da paulista Marcellina Bossa Oliani, vindo em uma família numerosa onde quase todos eram artistas. Seu pai era construtor e foi baixo cantante do coro da Catedral de São Paulo, seus irmãos Edmundo, José e Luiz seguiram a carreira musical os outros irmãos Anita e Hygino não herdaram essa veia artística.

Desde cedo demonstrava talento para o desenho, em 1920 passou a frequentar o ateliê do artista italiano Nicola Rollo (1889-1970) localizado no bairro do Ipiranga, no local funcionava também uma “pequena fundição de bronze, aonde chegaram a trabalhar também mestres do Liceu de Artes e Ofícios” (KUNIGK, 2001: 51).

Decidido a estudar a arte da escultura, entre os anos de 1921 e 1922, Oliani entra para o Liceu de Artes e Ofícios onde estuda perspectiva com o italiano Aladino Divani (1878-1928) e desenho ornato com o próprio Rollo. Frequentou o ateliê do artista até 1925. Por essa proximidade com o academismo não encontramos relação do artista com a Semana de Arte Moderna que ocorreu em 1922 no Teatro Municipal em São Paulo.

Para aprimorar seus estudos, em 1926 matricula-se no curso de escultura na recém fundada Escola de Belas Artes de São Paulo, durante seus estudos teve como professores artistas renomados como: Leopoldo e Silva (1879-1948), Oscar Pereira da Silva (1865-1939) e Amadeu Zani (1869-1944).

Foi nesse período que Oliani começou a receber encomendas para a produção de esculturas. Em 1928 recebeu a missão de produzir um conjunto escultórico em bronze para adornar o túmulo da Família Cantarella na Necrópole São Paulo.

No mesmo ano Ulysses Paranhos (1885-1954) professor de História da Arte na Escola de Belas Artes encomendou para o túmulo da família localizado no Cemitério da Consolação uma escultura em bronze de São Francisco de Assis.

Em 1929 fez a obra Sonhando, uma cabeça feminina em bronze que lembra a obra de August Rodin (1840-1917) pela beleza e a sutileza de detalhes.

No ano seguinte produz um auto retrato em bronze, infelizmente até o momento essa obra não foi localizada para os devidos registros.

Por seu talento e brilhantismo, no fim do curso mereceu o prêmio “Ondina Paranhos”, instituído pelo professor Ulysses Paranhos que também era um admirador do talento de Oliani.

Sua ligação com a Escola de Belas Artes o fez aceitar o convite para formar a comissão fundadora do Centro Acadêmico na instituição.

Nos anos seguintes continua a produzir obras tumulares, em 1931 em conjunto com a Marmoraria Tavolaro projetou a porta em bronze da capela funerária da Família Gabrilli no Cemitério da Consolação e em 1935 projetou a toda a capela funerária para a Família Raul Setti no Cemitério do Araçá.

Em dezembro de 1934 veio a coroação de seu trabalho, Oliani ganhou na Seção de Escultura junto com outros artistas, entre eles o pintor paulista Antonio de Pádua Dutra (1905-1939). O curso de aperfeiçoamento destinava os artistas para Florença na Itália, onde eles deveriam permanecer por dois anos.

A história não termina aqui, estamos levantando os dados sobre o retorno do artista ao Brasil e identificando se houve uma mudança estética em sua obra após seu período em Florença.

Certa vez ouvi de um professor na graduação a seguinte frase: “Não é você que escolhe o objeto de pesquisa, é ele que te escolhe.” Essa frase hoje faz todo o sentido na minha pesquisa.

REFERÊNCIAS:

- AMARAL, Aracy. Artes plásticas na semana de 22. São Paulo: Editora 34, 1998
- COMUNALE, Viviane. A presença de Victor Brecheret na arte tumular em São Paulo. In: II Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí- 2011.
- MARTINS, José de Souza. Tesouro Paulistano. Estado de São Paulo. São Paulo 28 out.2006.
- LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. Origem histórica dos cemitérios. São Paulo, Secretaria de Serviços e Obras, 1977

KUNIGK, Maria Cecília Martins. Nicola Rollo (1889-1970): Um escultor na modernidade brasileira. São Paulo, Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 2001

MARTINS, José de Souza. Tesouro Paulistano. Estado de São Paulo. São Paulo 28 out.2006.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969

SANTOS, Ademir; BUONANO, Débora; KERI, Willian. A cidade e academia: obras de arte para espaços urbanos concebidas por professores e artistas formados pela Belas Artes de São Paulo. In: VII SEMANA DE MUSEUS. São Paulo, 2009.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3758 acesso em 01 de novembro de 2013

“AGRIPPINA É ROMA-MANHATTAN”, UM PONTO DE PARTIDA PARA TRATAR DE HÉLIO OITICICA

Yardena do Baixo Sheery¹

Resumo

Este trabalho é o ponto de partida de um estudo em andamento sobre “Agrippina é Roma-Manhattan” de Hélio Oiticica, curta metragem em formato super-8 com duração de 16’27”, realizado em 1972. A obra, pouco referida tanto por aqueles que estudam Oiticica quanto pelos que estudam o cinema brasileiro alternativo/marginal nos anos 1970, é seu único filme de inclinação verdadeiramente cinematográfica e também um ponto obscuro no conjunto das obras do artista, no qual não encontra par ou variação como é comum em suas outras obras.

O caráter de ponto de partida do trabalho que aqui se apresenta está justamente na intersecção entre esta “inclinação” cinematográfica e o conjunto das obras de Oiticica. A ideia é retirar a obra de seu contexto cinematográfico e incluí-la no contexto das obras de Hélio, ou seja, ainda que em linguagem totalmente diversa da que encontramos em todo o restante de seu trabalho e ainda que apresentando uma série de elementos que parecem inéditos - narração, figuração, personagem -, “Agrippina é Roma-Manhattan” aqui deverá servir de ponto de partida para mostrar na obra de Hélio os momentos em que esta assume contornos narrativos, especialmente em seus apontamentos.

Enfim, “Agrippina é Roma-Manhattan” serve aqui como ponto de partida para a compreensão do conjunto de obras de Hélio Oiticica. Consequente e dialeticamente, o trabalho proposto é também uma tentativa de compreensão do filme e, antes de tudo, o

¹ Mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes – Unesp. Orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento. Pesquisa financiada pela CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

despe de sua linguagem e passa a entendê-lo como uma extensão das linguagens mais comuns à obra de Hélio. Estas linguagens, de outra forma, tangenciariam sua produção cinematográfica, mas, neste ponto de vista, são parte constituinte da mesma.

Palavras-chave: Hélio Oiticica, cinema marginal, *Newyorkaises*

“Agrippina é Roma-Manhattan” – breve descrição

Realizada no período em que Hélio esteve fixado em Nova Iorque (1971-1977), a quasi-narrativa², em blocos de alguns minutos cada, trata de uma sucessão de (não) acontecimentos numa manhã. Numa primeira parte Agrippina (Cristiny Nazareth³), vestida em um muito curto e decotado vestido vermelho, com maquiagem muito carregada, cabelos densamente encaracolados e sandálias anabela de tiras longas que dão voltas por toda a perna, sobe as escadas de um prédio de arquitetura neoclássica, posta-se ao lado de uma coluna, e lá permanece, altiva, frívola e aristocrática, filmada em ciclos que intercalam seu corpo de baixo a cima, a coluna e o céu de Manhattan. A seguir Agrippina aparece de mãos dadas com um jovem de terno, feições latinas e comportamento afetado (David Starfish), passeia pelas ruas e visita a bolsa de valores. Num momento seguinte, Agrippina sozinha, de saia cor-de-rosa, muito curta e rodada, com a mesma maquiagem e a mesma sandália, caminha ansiosamente numa esquina, repetindo infinitamente o mesmo trajeto entre um poste e o meio-fio, algo como uma prostituta. Também repete um mesmo trajeto a câmera, que caminha pela esquina com Agrippina, sobe pelos prédios, registra o céu e retorna à esquina. Na última parte, saem de um carro Antônio Dias (n.1944) e Mario Montez (n.1935)⁴. Ambos se dirigem a uma pilha de tábuas de madeira e, fazendo-a de mesa, começam um infinito jogo de dados. A câmera, novamente num movimento circular repetido inúmeras vezes, percorre a mesa de jogo, o banco na vizinhança, o céu, os prédios. O filme termina.

² A R-M é considerada por Hélio um de seus trabalhos de “quasi-cinema”, ao lado, por exemplo, das projeções de suas Cosmococas.

³ Cristiny Nazareth foi uma das Ivamps e participou das Quotidianas Kodak, série de super-8 rodados por Ivan Cardoso nos anos 1970.

⁴ Nome artístico de Rene Rivera, escolhido para homenagear o ícone gay mexicano, a atriz Maria Montez (1912-1951). Participou de treze filmes de Andy Warhol, sempre travestido.

Considerado o amplo leque de referências de Hélio e sua vasta obra, um texto que desse conta de tudo (ou quase) que pode ser apreendido em “Agrippina é Roma-Manhattan” seria muito vasto para esta comunicação, ainda mais num processo comparativo com todo o seu trabalho. A ideia aqui será fazer um pequenino recorte, justamente na construção da personagem Agrippina e, no processo comparativo com o restante da obra “carioca” de Hélio, contrapô-la com outras duas figuras, Cara-de-Cavalo, a quem Oiticica dedicou dois “bóldes” e Alcir Figueira da Silva, a quem foi dedicado um estandarte.

Nova Iorque, um novo habitat

Ao se fixar em Nova Iorque financiado por uma bolsa da fundação Guggenheim, Hélio Oiticica se viu imerso em um cenário bastante distinto daquele em que produzira toda a sua obra até então. Naquele momento o artista deixava o Rio de Janeiro (especialmente o Morro da Mangueira, seus passistas e marginais) e a Tropicália para viver em uma cidade onde seria estrangeiro.

Uma vez em Nova Iorque sua produção mudou. O artista, que já tinha o hábito de autocatalogar suas impressões e seus processos, passou a intensificar sua produção escrita e começou em Nova Iorque um projeto que intitulava ora “Conglomerados”, ora “*Newyorkaises*”. A ideia era produzir textos com impressões e projetos, muitos deles literários, com referências que iam de artistas da vanguarda do século XX a músicos da vanguarda do rock na década de 1970, para editar em um livro a ser distribuído entre amigos e conhecidos.

A produção de um filme neste cenário em particular ou, melhor dizendo, o uso de uma nova linguagem, é também uma “solução” (ou uma tentativa) neste cenário ao qual Oiticica tem que se adaptar, cenário no qual é estrangeiro e é um artista distante da realidade que tanto enriqueceu sua produção. Não por acaso os quatro personagens retratados na película são, à sua maneira, estranhos ao seu entorno e à própria narrativa que os criou. Enquanto Agrippina, ao lado de seu acompanhante, não convence no papel de imperatriz romana⁵ com seu ar latinoamericano, Mario Montez não cabe em seus trajes femininos (sequer seu nome condiz com o gênero que tenta assumir), num processo de afirmação da artificialidade pela tentativa desesperada e vã de demonstrar

⁵ Agrippina é, na História, a mãe de Nero.

qualquer naturalidade. Numa tentativa de manter alguma dignidade, Antônio Dias, que faz papel de si mesmo, joga dados com Montez, com Manhattan, com o cenário. É um jogo de azar. Durante todo o tempo, muitos passam pelas ruas, nenhum deles parece pertencer a Manhattan. A Manhattan de Hélio, ao contrário da Mangueira, não acolhe ninguém.

A construção de Agrippina – uma alegoria

Dentre as muitas referências literárias de Oiticica nesta época está Sousândrade (1832-1902), poeta Maranhense que também esteve fixado em Nova Iorque. Sua grande obra é “O Guesa” (1884), poema épico baseado na lenda indígena do Guesa Errante, uma alegoria da opressão sofrida pelos povos indígenas da América, narrando a história de um menino raptado pelo deus sol e educado em seu templo até seus 10 anos, quando inicia uma longa peregrinação pela estrada do Suna até ser sacrificado aos 15 anos de idade. No curioso “Canto X”, “O Inferno em *Wall Street*”, nasce a figura de Agrippina:

— Agrippina é Roma-Manhattan
Em rum e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero aceso facho
E borracho,
Mãe-pátria ensinando a nadar!

Não é difícil supor que a Agrippina da película de Oiticica é a encarnação da Agrippina dos versos acima, afinal, ambas têm esta estreita relação com *Wall Street* e a especulação monetária. Ao dar corpo à personagem de Sousândrade, antropomorfizou-se uma alegoria da frivolidade e da artificialidade.

Cara de Cavalo e os marginais-heróis da Mangueira

Em Nova Iorque havia Cristiny Nazareth representando esta personagem alienada de tudo e todos, nascida dos versos. No Rio de Janeiro houve, alguns anos antes, no círculo de amigos de Hélio, Cara de Cavalo. Ao contrário de Agrippina, Cara de Cavalo não era um personagem, mas foi, de certa forma, mitificado ao ser homenageado em dois “bóides”, sendo o mais conhecido deles o “Bóide-caixa nº18 caixa-poema 2 B-33” (1966) chamado “Homenagem a Cara de Cavalo”. O “bóide” é

composto por uma caixa sem tampa, as quatro paredes têm em sua parte interna a foto do corpo de Cara de Cavalo, uma das paredes está caída, no centro há um saco plástico com terra onde se lê o seguinte poema: “aqui está/ e ficará/ contemplai/ seu silêncio histórico”. O conjunto é coberto por um véu manchado de vermelho.

Nascido Manoel Moreira (1941-1964), diz-se sobre Cara de Cavalo que roubava caminhões de gás e leite e distribuía entre os da sua comunidade no extinto Morro do Esqueleto, ao lado do Morro da Mangueira. Este lado Robin Hood de sua biografia talvez seja fantasioso, mas, concretamente, sabe-se que realizava pequenos furtos e estava envolvido no jogo do bicho, cafetinagem e tráfico de maconha. Numa tentativa de prisão, matou o afamado detetive do Esquadrão da Morte, Milton de Oliveira Le Cocq, e fugiu. A polícia mobilizou então dois mil homens numa operação de captura que durou dois meses, durante os quais a imprensa deu ampla cobertura ao caso e o nomeou “inimigo público nº1”. Acabou encontrado em seu esconderijo e morto com um número incerto de tiros. Seu corpo foi coberto com um estandarte que estampava uma caveira e duas tíbias cruzadas, onde se lia E.M. (Esquadrão da Morte). Os jornais da época divulgaram sem pudor a fotografia de seu corpo crivado de balas. Uma das versões diz que a primeira tentativa de prisão de Cara de Cavalo foi uma solicitação de um bicheiro rival a policiais por ele subornados. Nesta tentativa, um colega policial teria matado Le Cocq por acidente e culpado Cara de Cavalo pelo assassinato, dando início à caçada. Àquela época, o Esquadrão da Morte, também conhecido como Homens de Ouro e cujo nome oficial era Serviço de Diligências Especiais (SDE), criado pelo General Amauri Krueel, chefe de polícia do Rio de Janeiro durante o governo de Carlos Lacerda, torturava, julgava e executava marginais, pequenos ladrões e moradores do morro, com aprovação do governador, do próprio general, da imprensa marrom e da sociedade aterrorizada pelas manchetes. Um dos policiais participantes do esquadrão era Guilherme Godinho Ferreira, o Sivuca, deputado eleito posteriormente com o bordão “bandido bom é bandido morto”. Sobre a morte de Cara de Cavalo, Hélio declarou:

Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de Forças Armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em capas e caixas) que têm mais um sentido

social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de um condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.

Carta a Guy Brett em abril de 1967

Não à toa Hélio entendia Cara de Cavalo como alguém muito diferente do “inimigo público nº1”, sua ficha criminal dava conta apenas de pequenos delitos, todos os crimes a ele imputados pela imprensa e pela polícia que o caçava foram cometidos por homônimos. Sobre o processo de criação do “bólide” em homenagem a Cara de Cavalo, Hélio escreve:

[...] imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco [...] Há como um gozo social nisto [...]

O herói anti-herói e o anti-herói anônimo, texto do artista de 25 de março de 1968

Na autorreflexão de Hélio sobre o “bólide” a Cara de Cavalo, ele diagnostica um processo, dentro da sociedade, de mitificação do marginal como um mal que deve ser exemplarmente extirpado. Ao estampar a mesma foto do corpo de Cara de Cavalo que saiu na imprensa em seu “bólide” destinando-lhe um poema e refletindo sobre o processo e sobre a convivência que tinham, Oiticica faz o papel inverso, humaniza o marginal e o mitifica não como uma encarnação do mal, mas como uma vítima de um processo do qual tentou, heroicamente, escapar.

Semelhante é o estandarte em homenagem a Alcir Figueira da Silva, que cometeu suicídio às margens do rio Timbó para evitar ser pego pela polícia após uma tentativa frustrada de assalto a banco. Nesta obra é imortalizado o imperativo “Seja marginal, seja herói”.

Estabelecidos os contrapontos

Considerando que quase não se encontram referências ao filme nos textos de outros autores que estudam a obra de Hélio Oiticica, quase todo o estudo que se faz nesta pesquisa sobre “Agrippina é Roma-Manhattan” é comparativo com a obra do

próprio artista. Nesse sentido, para falar de Agrippina, a solução é olhar para outros “personagens” que foram construídos ao longo da obra de Hélio. Dentro da constelação de tipos, entre eles os passistas da Mangueira que vestem os “parangolés”, confrontar o duro golpe da realidade do círculo de amigos vitimado pela construção social, racial e política opressora é uma solução possível para evidenciar outra maneira de marginalização, aquela na qual o indivíduo dito “suburbano” vai “tentar a vida” no centro de toda a civilização. Ainda que se esforce para se adaptar e pertencer, este esforço será vão, é um processo de reafirmação de seu não pertencimento, do se tentar ser o que não se é. A artificialidade contida nisso tudo apenas reafirma a dicotomia entre margem e centro.

Agrippina acaba por fim, dentre as tantas coisas que pode representar, sendo talvez uma figura da alienação, da tentativa de descolamento da realidade. Realidade esta que Hélio tanto se esforçou para poeticamente reforçar em sua obra, tentando corrigir um desvio ocular da sociedade, às vezes demasiadamente cruel, às vezes insuportavelmente deslumbrada.

Bibliografia

ALVES, Cauê (edição). Oiticica – A pureza é um mito. Revista. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BRETT, Guy, Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos, tradução Renato Rezende, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2005

COTRIM, Cecília (org.), FERREIRA, Glória (org.), Escritos de Artistas – anos 60/70, São Paulo, Zahar, 2006

FAVARETTO, Celso, A Invenção de Hélio Oiticica, São Paulo, Edusp, 1992

HOBBSAWM, Eric. Bandidos. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

OITICICA, Hélio, Aspiro ao Grande Labirinto, seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão, Rio de Janeiro, Rocco, 1986

OITICICA, Hélio. Conglomerado Newyorkaises. Organização de César Oiticica Filho e Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

VARELA, Ângela. Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2009.



JORNADA DE PESQUISA

26 a 28 de nov. 2013

Programa de Pós-Graduação em Artes

- Mestrado e Doutorado -

Instituto de Artes - UNESP

www.ia.unesp.br/#1/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

MÚSICA



ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O ENSINO DE MÚSICA DE CONCERTO EM PROJETOS SOCIAIS

Camila Carrascoza Bomfim¹

Resumo: Projetos sociais e música de concerto fazem parte da estrutura da cidade de São Paulo, e tem como princípio o aprendizado musical como instrumento gerador de transformações sociais. Muitos se valem da música de concerto como veículo deste aprendizado, através de orquestras e bandas jovens, entre outros. Ao se pensar não em cultura, mas em diversas culturas, produzidas por grupos distintos, pode-se observar que manifestações culturais típicas de determinados grupos são fruto não só da cultura de massa, mas também do que é escolhido e reconhecido por essas pessoas como manifestação cultural; este reconhecimento está vinculado a vários fatores, como tradição familiar, local, cultural, entre outras. Assim, a cultura dita erudita – na qual se insere a música de concerto – na maioria das vezes está vinculada as classes sociais mais ricas, não fazendo parte do cotidiano das classes populares. Remetendo ao conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu, a aprendizagem musical que vincula a música de concerto à “boa música” pode cristalizar diferenças entre as camadas sociais, em processos que dificilmente serão revertidos. Cabe ponderar que a música de concerto faz parte da sociedade contemporânea, pertence e pode ser apropriada por qualquer camada social. Porém as diversas manifestações artísticas são experiências vivas dentro de um grupo social, se desenvolvem e se modificam junto com seus padrões estabelecidos, e não são, necessariamente, reconhecidas por comunidades que não as vivenciam. Afirmar a superioridade da música de concerto em relação à música praticada por comunidades populares pode impedir que processos dialógicos de aprendizagem se estabeleçam, reproduzindo diferenças da sociedade.

Palavras-chave: Projetos Sociais; Música de Concerto; Educação Musical.

Introdução

Manifestações musicais são elementos constituintes da sociedade e diversas correntes de pensamento filosófico e estético, entre outras, atribuem valores formativos à arte - e, no caso, à música. De acordo com Finnegan (2002), a música ocupa um papel central na sociedade, e através dela se constroem diversos saberes que envolvem desde

¹ Doutoranda em Música, Instituto de Artes – UNESP. Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

sensibilidade e sociabilidade até o desenvolvimento de inteligências múltiplas, ocupando todas as estâncias da vida. Sobre a ideia de música como atributo formativo é possível estabelecer que:

No início de abril de 2011, foi realizado o “Encontro sobre o poder transformativo da música”, no Fórum Global de Salzburg, que reuniu educadores musicais de todo o mundo. Nesse encontro, foi elaborado um Manifesto que aponta a música como porta de entrada para a promoção da cidadania, do desenvolvimento pessoal e do bem-estar. (FONTERRADA, 2012, P. 96)

A música observada como elemento formador está, de muitas maneiras, vinculada aos aprendizados da infância e juventude. Estas – infância e juventude -, porém, não são grupos homogêneos, principalmente quando inseridos em um ambiente complexo como a cidade de São Paulo. Para observar esses grupos é preciso que sejam estabelecidas, inicialmente, duas questões: definir quem são esses jovens e como lidar com a diversidade dentro do contexto da aprendizagem musical, se cada indivíduo é único.

Uma observação sobre o aprendizado da música de concerto

Como um componente que faz parte da estrutura social e cultural do ser humano, aprender música pode e deve ser um direito de todos, como afirmado por diversos pensadores musicais considerados precursores da moderna educação musical². Esta colocação está em consonância com a ideia de uma educação musical para toda a sociedade brasileira, e tem na aprovação da Lei 11.769/2008 uma ferramenta importante³ e a atribuição de sentidos ao processo de educação musical nas escolas tem sido construída dentro e fora da academia, como mostram diversas publicações sobre o tema.

De acordo com Fonterrada (1988) percebem-se, na área da educação musical no Brasil, duas grandes vertentes: uma, relacionada à educação voltada para a

² Ver JORDÃO; ALLUCCI; MOLINA; TERAHATA, 2012.

³ Que faz com que o ensino de música na educação básica seja obrigatório.

formação do ser humano – e a música como ferramenta para isso – e aquela que se trata a de uma formação basicamente técnica, à qual ela chamou de tradicional, “que se ocupa do ensino de instrumentos musicais e, para isso, se serve de técnicas e práticas mundialmente aceitas como eficazes para que seus objetivos sejam atingidos”. Ainda, ela afirma que, nesta forma de aprendizado, na maioria das vezes são seguidos caminhos reprodutores de padrões musicais vinculados à música de concerto europeia, “sem espaço para o pensamento criativo”.

A educação do instrumentista de orquestra é, quase sempre, vinculada com a segunda opção. A maior parte deles tem aulas com outros instrumentistas que são, majoritariamente, profissionais de orquestra e aprenderam música nos modelos tradicionais do século XIX, nos quais a atividade musical está vinculada basicamente à ideia de “talento”, entre outras⁴.

Observando as relações estabelecidas entre estes alunos e seus professores, pode-se tecer um caminho através da ótica de Pierre Bourdieu, que teoriza sobre questões acerca das relações entre formas de aprendizado e sociedade. Basicamente, ele afirma que existe a tendência da escola reproduzir hierarquias sociais de inferioridade e marginalização, mecanismos perversos de diferenciação entre classes sociais. Jovens com maior capital cultural absorvem os conteúdos muito mais facilmente que jovens marginalizados, cristalizando as diferenças entre eles.

Quando esta aprendizagem se dá dentro de um projeto social que trabalha diretamente com música como ferramenta de inclusão social, outras questões podem ser observadas:

Nos últimos anos, sobretudo a partir da década de 1990, é notável o crescimento na oferta de projetos com atividade de arte-educação para grupos de crianças e jovens em comunidades de baixa renda, também denominados ‘em situação de risco’. Em comum os projetos (...) tem a preocupação de oferecer alternativas às realidades de carência (...) e violência enfrentadas pelo público em questão. (HIKIJ, 2006, p. 72)

⁴ Ver JORDÃO; ALLUCCI; MOLINA; TERAHATA, 2012. Na obra é possível consultar diversos artigos que tratam da questão.

Percebe-se, no meio musical e acadêmico, discurso dominante com relação a recuperação de autoestima identificada, entre outras, com possibilidades novas relativas a eventos musicais nunca experimentadas antes por alunos (como tocar em uma sala de concerto e ser aplaudido por um público que não necessariamente faz parte de sua comunidade). Este momento pode significar, para o aluno, que existe reconhecimento dele como ente participante da sociedade. Também de acordo com Hikiji:

(...) a possibilidade da apresentação pública do aprendizado artístico (musical, no caso), geralmente em um teatro ou auditório próprio é vista como o principal instrumento para trabalhar a autoestima dos participantes. “Autoestima” é associada ao “prazer” de ser visto, a sentir-se importante, à “autoconfiança”. (p. 89)

Este é um exemplo entre tantos outros⁵, e reflete pensamento recorrente no qual a música é vista como “instrumento capaz de promover uma transformação social” (KLEBER, 2006, p. 95).

A despeito desta possibilidade, cabe questionar até que ponto projetos sociais envolvendo música contribuem para um real desenvolvimento e inserção dos alunos na sociedade. Como ferramenta de apoio para essa reflexão pode-se buscar, na área da educação, diversos trabalhos que refletem sobre as relações estabelecidas no aprendizado. Miguel Arroyo (2007) aponta para a existência de um abismo entre o que é ensinado para estes jovens e a realidade de vida deles: o conteúdo ensinado relaciona-se a uma realidade que não mais existe, e prepara para determinado mercado de trabalho que não abarca estes jovens. Neste sentido, pode-se vislumbrar situação semelhante no ensino profissionalizante que é praticado na maioria das orquestras jovens formadas em projetos sociais⁶.

⁵ A autora analisa mais profundamente o assunto no capítulo “Etnografia da Performance”, (HIKIJ, 2006, p. 150).

⁶ Cabe ressaltar que foi observada uma atuação diferenciada do Projeto Guri – Santa Marcelina, através da prática da inserção das famílias e da comunidade no universo musical vivenciado por suas crianças.

Uma reflexão sobre música e desenvolvimento humano

É possível conjecturar que a arte, muitas vezes, mais separa do que une. Um exemplo disso pode se dar na observação de que existe uma convergência - não só na academia, mas em todos os setores da sociedade - em promover manifestações artísticas reconhecidas como “alta cultura”, e é possível buscar explicações para esse fato em Pierre Bourdieu:

Convém ressaltar que os sistemas simbólicos dominantes ou legítimos numa dada configuração social são aqueles construídos e operados pelos grupos que conseguiram se colocar em posição dominante. A cultura torna-se então, dominante porque é a cultura dos grupos dominantes, e não porque carrega em si algum elemento que a torne superior [ALMEIDA, 2007, p. 47]. Desta forma, para Bourdieu, não há nenhum elemento objetivo que diga que uma cultura é superior às outras, mas sim os valores tácitos atribuídos por certos grupos em posição dominante numa dada configuração social é que fazem dela a cultura legítima. (CUNHA, 2007, p. 505).

É importante deixar claro que, neste trabalho, manifestações culturais consideradas eruditas⁷ não representam forma superior de arte - a arte é polissêmica dentro de um grupo social, se desenvolve e se modifica junto com os padrões estabelecidos por esse grupo, e não é necessariamente reconhecida por comunidades que não a vivenciam. Observa-se que cada segmento social tem uma tendência a escolher elementos que farão parte do que será considerado como arte por seus integrantes, que viverão e se reconhecerão cotidianamente nessas manifestações. Sobre essa questão Duarte (2011) afirma que, de acordo com a teoria de Niklas Luhmann, estes sistemas sociais são complexos, autopoieticos e operacionalmente fechados, ou seja, para resguardarem sua identidade, selecionam as informações transmitidas pelo meio que o cerca, e quanto mais absorvem tais informações, mais complexos se tornam. Assim, duas operações opostas podem ocorrer desse contato:

... a abertura cognitiva e o fechamento normativo. Por meio da primeira o sistema absorve as informações do seu entorno e se recria de modo a

⁷ Ou seja, algo que é visto pela sociedade como padrão de bom, de civilizatório e, muitas vezes, funciona como fator de distinção social.

aceitar tais informações e, quiçá, tornar-se mais parecido como meio. O fechamento normativo é, por sua vez, o descarte de possibilidades que possam influenciar a identidade do próprio sistema. (DUARTE, 2011, p. 961)

Outro fator importante que pode ser observado é que toda produção artística é permeada por questões impostas pelo mercado, que muitas vezes define e estabelece gostos e formas de pensar – correntemente através de controladores da mídia, que agem como formadores de opinião, e estabelecem o que deve ou não ser consumido. Esse consumo muitas vezes determina e adéqua o indivíduo a um grupo social definido, remetendo à morigeração cultural. Segundo Anze e Carlini (2009), morigeração cultural se trata de a *“educação/formação do público para a ‘adequada’ fruição da música erudita nas salas de concerto, levada à cabo sobretudo, pela atuação da intelectualidade e pelas sociedades artística”* (p. 261-264).

Contribuindo ainda mais para que esse cenário se estabeleça, no mundo moderno predominam os fluxos unilaterais de informação, muito mais do que o diálogo. Corroborando esta questão, é facilmente observado em grupos de estudantes de música (pertencentes ou não aos projetos sociais elencados na pesquisa) que existe uma grande ilusão acerca do acesso democrático ao conhecimento – através da internet, da televisão e outros - ainda mais porque essa informação é segmentada:

A assimetria no acesso à informação tem repercussão na valorização do conhecimento. O conhecimento sobrevalorizado corresponde aos indivíduos e sociedades com maior poder econômico; o subvalorizado, aos indivíduos e sociedades com fraco acesso à divulgação, isolados de várias formas de participação, incluindo, evidentemente, a provocada pela divisão digital. (LOPES, 2005, p. 28).

Porém, cabe pensar que essa mesma arte erudita, mas não necessariamente hegemônica, também pode ser absorvida, apropriada por toda e qualquer camada social, já que ela faz parte da sociedade – por meio da própria história da cultura, e não só através da globalização. Esse processo de apropriação pode se dar de forma muito

similar a um processo antropofágico, no qual o indivíduo absorve esse elemento novo, que se torna parte integrante desse sujeito.

Pode-se pensar em termos de “intitulação”, ou seja, algo que pode ser adquirido, que está ao alcance (caso se tenha como acessar), e é oferecido pela e para a sociedade; sobre essa questão Sen (2010, p. 57) afirma que “O papel instrumental da liberdade concerne ao modo como diferentes tipos de direitos, oportunidades e intitulações (*entitlements*) contribuem para a expansão da liberdade humana em geral e, assim, para a promoção do desenvolvimento.” Também se pode valer de “empoderamento” (*empowerment*), descrito por LOPES (2005, p. 178):

Processo de aquisição de controle e compreensão acerca dos direitos por meio da qual é possível assumir a condição de agente. Trata-se do método de aumentar a capacidade de indivíduos ou grupos para tomar decisões e transformar aquelas escolhas em ações ou consequências desejadas.

Para que esse processo aconteça é necessário estabelecer ações culturais que busquem um comprometimento da sociedade no sentido de facilitar a todos a oportunidade de acesso a todas as formas de cultura.

Porém, para que essas ações repercutam positivamente, é preciso observar e cuidar para que esse processo não cristalice, ainda mais, as diferenças entre as diversas camadas sociais. De acordo com Pierre Bourdieu, a metodologia de ensino da escola tradicional transforma as desigualdades sociais em desigualdades escolares. Tecendo um pensamento paralelo, observa-se que muitos processos educacionais de um público podem, da mesma forma, reafirmar desigualdades econômico-sociais.

Sobre essa questão encontramos também em Canclini (1990) elementos que permitem trabalhar com esse sujeito híbrido, multicultural, que vivencia diversas realidades ao mesmo tempo. Contrapondo ao discurso de que muitas vezes a cultura pode ser transformada em objeto, como se fosse um “lugar” que pudesse ser visitado quando necessário, algo desvinculado da vida cotidiana das pessoas, observamos que a cultura é o lugar primordial onde ocorrem os processos de observação, crítica e autocrítica da sociedade. Entre outros, a pesquisa se vale do conceito de política cultural:

O conjunto de intervenções realizadas pelos estados, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população? e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. (CANCLINI, 2001, p.65).⁸

Ao pensarmos em diversas culturas, produzidas por grupos distintos, mas que se relacionam uns com os outros, pode-se observar que as manifestações culturais típicas de determinados grupos são não só fruto da cultura de massa, mas também do que é escolhido, do que é reconhecido pelo grupo como uma manifestação cultural válida, e essa validação depende de vários fatores, como tradição familiar, localidade onde se vive, tradição cultural, aspirações de pertencimento, entre tantas outras possibilidades. E, muitas vezes a escolha se dá vinculada ao que é permitido ser escolhido por esses grupos, já que o acesso à informação não é democrático.

É importante considerar que não se trata de discutir a superioridade de uma cultura sobre a outra, mas sim de observar qual cultura é reconhecida por determinado grupo. Nesse sentido, a afirmação da música erudita como única manifestação musical válida pode cristalizar diferenças sociais, culturais e econômicas, como afirma Pierre Bourdieu.

Porém, como já foi colocado anteriormente, é fundamental pensar que essa mesma arte erudita também pode ser absorvida, apropriada por toda e qualquer camada social, já que ela faz parte da sociedade – por meio da própria história da cultura, e não só através da globalização. Esse processo de apropriação pode se dar de forma muito similar a um processo antropofágico, no qual o indivíduo absorve elementos novos e estes se tornam parte integrante dele.

Trabalhar com música abrange não só o fazer musical, mas toda a complexa relação que é estabelecida entre todos os elementos envolvidos. Quando se trata de trabalhar com música visando uma inserção de alunos oriundos das camadas mais pobres da sociedade, como é o caso de diversos projetos sociais, esta complexidade

⁸ El conjunto de intervenciones realizadas por el estados, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.

tende a ser encoberta por uma névoa de fatores que incluem desde uma real vontade de oferecer a esses alunos possibilidades diferentes das que eles têm, até complicados jogos políticos.

A música e seus possíveis conceitos se modificam no decorrer da história. Na relação estreita entre arte e sociedade, a música de um grupo reflete e é refletida por ele, num espaço privilegiado no qual acontecem processos críticos, estéticos, racionais, entre outros, podendo também, atuar como agente transformador.

Este trabalho está em andamento, se refere a uma investigação inicial e, certamente, muito ainda será observado, analisado e modificado.

Referências:

ANZE, Melissa; CARLINI, Álvaro. Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19, 2009, Curitiba. *Anais*. Curitiba: ANPPOM, 2009. p 261-264.

ARROYO, Miguel G. Balanço da EJA: o que mudou nos modos de vida dos jovens - adultos populares? *REVEJ@*, n. 0, ago. 2007, p. 5-19. Disponível em: http://mariaellytcc.pbworks.com/f/REVEJ@_0_MiguelArroyo.pdf

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 2 ed. México: Grijalbo, 1990.

CASTAGNA, Paulo. Propósitos da pesquisa na universidade. *PETulante*, Revista do PET-Música IA/Unesp, São Paulo, n.4, p.106-116, dez. 2010 / nov. 2011. ISSN 2177-1995.

CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. *PERSPECTIVA*, Florianópolis, v. 25, n. 2, 503-524, jul./dez. 2007.

ANÁLISE DE “CACTUS”: PEÇA DO COMPOSITOR EDUARDO GUIMARÃES ÁLVARES SOBRE POEMA DE ALÍCIA DUARTE PENNA

Diogo Lefèvre¹

Resumo

Esta comunicação aborda a peça *Cactus*, segundo movimento de *Pétala Petulância* (1991/1992), obra de Eduardo Guimarães Álvares para voz e conjunto de câmara composta a partir de poemas de Alícia Duarte Penna. Aqui se discute como se deve analisar tal composição musical, levando-se em conta que ela toma como ponto de partida um texto poético. A partir das reflexões e opiniões de Motte, Picchi, Cone, Stein & Spillman, conclui-se que, se de um lado um exame específico do texto literário é importante para que se possa perceber como o compositor faz a leitura e interpretação do poema em música, de outro lado um escrutínio dos aspectos intrinsecamente musicais se faz igualmente necessário, pois se percebe que o compositor também se preocupou com a organização e coerência motivica de sua obra (as definições de motivo e de coerência são aqui pensadas a partir de Schoenberg). O exame da peça de Eduardo Guimarães Álvares, quando confrontado com a análise de elementos do texto poético a partir de conceitos de Stein; Spillman (“progressão poética”), Cândido (“linguagem figurada”) e Goldstein (“nível lexical”), revela como o compositor interpretou e recriou musicalmente o poema de Alícia Duarte Penna. Ao mesmo tempo, o escrutínio da organização das alturas (elemento intrinsecamente musical), realizada a partir da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte tal como conceituada por João Pedro de Oliveira, demonstra que o compositor teve também preocupação em estruturar sua obra do ponto de vista da linguagem musical autônoma.

Palavras-chave: análise musical. relação texto-música. Eduardo Guimarães Álvares

Introdução

Esta comunicação aborda a peça *Cactus*, segundo movimento de *Pétala Petulância* (1991/1992), obra de Eduardo Guimarães Álvares para voz e conjunto de câmara composta a partir de poemas de Alícia Duarte Penna.

¹ Diogo Lefèvre é Mestre em Música pelo IA-UNESP, Doutorando em Música pelo IA-UNESP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, vinculado ao Grupo de Pesquisa “Teorias da Música”. E-mail: diogolefevre@ig.com.br. Recebe Bolsa da CAPES.

O escrutínio de uma peça vocal engloba tanto os aspectos gerais de uma análise musical como também a relação com o texto musicado. Segundo Achille Picchi,

Existe, por parte do compositor, uma maneira de “ler” o poema que pretende musicar. [...] [Ele], de alguma forma, faz sua “leitura” do poema com o comprometimento da criação musical, tentando retirar do texto poético alguma relação com o texto musical a produzir. (PICCHI 2010, 53-54).

Na opinião de Diether de la Motte,

O poema que serve de base a uma composição vocal necessita de uma análise própria, que ainda não considere a configuração da música composta a partir dele. Em tal análise deve se observar tanto o aspecto semântico, o significado do poema, como também a sua forma [...]. Articulação em estrofes, ordenação das rimas, pés métricos dos versos, preferência por palavras curtas ou longas e por vogais escuras ou claras, construção das frases [sintaxe] e pontuação, número de imagens aparentadas, [emprego dos verbos no] indicativo e conjuntivo, presente, passado e futuro, são categorias cujo exame permite reconhecer uma composição simples ou complexamente entrelaçada devido à sobreposição das mais variadas tendências. A análise musical irá em seguida repetidamente testar se a forma musical corresponde à forma poética, é similar ou está em contradição criativa com ela. Evidentemente, também o significado do poema deve ser relacionado aos acontecimentos musicais (MOTTE 1968, 61).

Diether de la Motte demonstra o seu ponto de vista através da análise da canção de Schubert *Nacht und Träume* (baseada em poema de Matthäus von Collin), examinando inicialmente o texto: as rimas, a pontuação, a sintaxe, as imagens empregadas pelo texto e a maneira como elas se relacionam e se sucedem. Em seguida ele aborda a composição de Schubert sob vários ângulos: o acompanhamento pianístico, as relações entre a linha melódica destinada a cada verso, o encadeamento harmônico, o grau de dissonância ou consonância que se verifica nos diferentes pontos da peça. Motte por fim esclarece como tais aspectos da composição musical se relacionam com os diversos aspectos do poema.

Stein e Spillman consideram que

A essência da canção, especialmente do Lied romântico, é uma igualdade entre música e texto, a síntese de uma nova forma de arte a partir de dois meios diversos. Aqueles que falham em compreender o significado de um poema falham do mesmo modo em compreender o significado da música que se baseia naquele poema. (STEIN; SPILLMAN, 1996. p. 20)

Ainda que a opinião citadas acima se refira de maneira mais direta a um repertório do Século XIX, acredita-se que ela também seja pertinente no caso de composições vocais contemporâneas que tomam como ponto de partida um texto poético.

Edward Cone defende que, ao musicar um poema, sendo um compositor

primariamente um homem ligado à música, a sua escolha [em musicar o texto se baseando em uma determinada interpretação do poema] não será determinada apenas por sua concepção do poema, mas também pelo seu reconhecimento das potencialidades de realizar tal concepção em uma estrutura musical válida. [...] Os grandes compositores de canções dos períodos romântico e moderno insistiram em uma construção musical que era autossuficiente, embora não necessariamente definível em termos de padrões instrumentais abstratos. (CONE, 1989. p.119).

Partindo de tais princípios a análise aqui apresentada procura investigar o elo que se estabelece entre a peça *Cactus* e o texto que lhe serve de base e examinar a estruturação da obra em termos de construção musical.

Análise

Abaixo se reproduz o poema *Cactus*, de Alcília Duarte Penna, à esquerda do texto os versos foram numerados para facilitar a referência:

CACTUS

- 1 Minha voz é fina como um caco de vidro.
- 2 Tenho um modo de dispor do ponto final
- 3 que maltrata os outros.
- 4 Desafinada e intratável
- 5 quando declaram amor por mim
- 6 amarro mãos e pés
- 7 arrumo dor de cabeça ou pernas
- 8 e caio estatelada na cama.
- 9 Às vezes me recupero.
- 10 Às vezes nunca.

A relação mais evidente que a composição de Eduardo Guimarães Álvares estabelece com o respectivo poema é a representação musical que o compositor faz da “voz fina como um caco de vidro”. Se utilizar a linguagem figurada é conferir “a certos objetos de pensamento atributos que pertencem a outros”, como diz Antônio Cândido (2006. p.111), aqui a poetisa empresta à voz da persona poética as características de um

caco de vidro, que não é apenas fino, mas também cortante. O compositor ilustra musicalmente essa imagem do texto através dos sons penetrantes da região aguda do clarinete em Mi bemol, sobretudo um dó extremamente agudo (ver figura 1).

Há outra importante analogia entre texto e música: a similaridade entre o papel do verso 5 (“quando declaram amor por mim”) dentro da progressão poética do texto e a função que a passagem que se inicia nesse ponto da canção desempenha dentro de sua forma musical. Progressão poética é como o “fluxo de pensamentos e sentimentos do poeta” (STEIN; SPILLMAN, 1996. p.331) evolui durante o percurso temporal do poema. Há um elemento do nível lexical do texto que ajuda a esclarecer a importância do verso 5 para a progressão poética de *Cactus*. Estudar o nível lexical “se trata de analisar o léxico do texto, verificando de quais palavras ele se compõe. [...] Deve-se procurar quais as categorias gramaticais presentes no poema, qual delas predomina e como são empregadas no texto” (GOLDSTEIN, 2001. p.60). Ao se observar os verbos utilizados no poema, se verifica que o único na terceira pessoa do plural se encontra no verso 5 (“declaram”). Tal verbo se refere à única ação que realmente não provem da persona poética, já que os verbos na terceira pessoa do singular, contidos nos versos 1 e 3 (“é” e “maltrata”) se referem e servem para caracterizar elementos que constituem o eu-lírico, a sua voz e o seu “modo de dispor do ponto final”. Além disso, a partir do verso 5, “quando declaram amor por mim”, todo o restante do poema trata das consequências de tal ação sobre o eu-lírico e de suas reações diante dela. Portanto tal verso representa um importante ponto de virada na progressão poética do texto. Na composição musical, a passagem que se inicia nesse ponto da canção representa igualmente um momento de contraste fundamental em relação ao início da peça, sobretudo do ponto de vista da instrumentação. Nesse momento (compassos 53-55) o trombone, que no restante da peça aparece de maneira bastante discreta, é o instrumento que mais se destaca (ver figura 2). E a parte do trombone nessa passagem não é um desenho melódico formado por intervalos nítidos (como se verifica nas partes dos outros instrumentos melódicos no restante da música), mas sim uma sucessão de glissandos que passam sem pressa por sons que não pertencem à escala temperada. O contraste de instrumentação é ainda maior por que esse trecho corresponde também à maior pausa do Clarinete em Mi bemol (entre os compassos 51 e 55) que é o instrumento que mais se destaca no início e no final da peça.

O compositor também demonstra sensibilidade em relação a um outro aspecto do texto. Nos dois últimos versos do poema se destaca a importância da palavra “nunca”, já que ela gera uma contradição de grande efeito expressivo, um oxímoron, espécie de figura de pensamento que “consiste na ligação entre duas ideias ou pensamentos que, na realidade, se excluem” (TAVARES, 1991. p. 347). Assim, ao dizer “Às vezes me recupero./ Às vezes nunca.” a poetisa está justapondo uma locução adverbial “às vezes” e um advérbio “nunca”, que exprimem circunstâncias adverbiais que se contradizem: “às vezes” quer dizer “por vezes, algumas vezes; vezes” (FERREIRA, 1995. p. 672) e “nunca” significa “em tempo algum; em nenhum tempo; jamais” (FERREIRA, 1995. p. 459), ou dito de outra maneira, em vez nenhuma. Se a poetisa houvesse escrito “Às vezes me recupero. Às vezes não.” o oxímoron não ocorreria e muito da expressividade de tal passagem se perderia. Ao musicar o último verso do poema o compositor caracteristicamente enfatiza a palavra “nunca”, alcançando através de um intervalo de sétima maior que é o maior salto ascendente da linha vocal em toda a peça e, além disso, a sílaba tônica “nun” recebe a maior duração entre todas as notas que são pontos culminantes de frases vocais de *Cactus*.

Se acima foram verificadas relações entre a composição musical e o respectivo poema, tal peça também apresenta uma construção musical autônoma, como se demonstra a seguir. Há, por exemplo, um motivo executado pelo trompete, assinalado na figura 1 como **CacTpt1**.

Tal desenho melódico se enquadra nas definições que Schoenberg formula para um motivo, já que ele “aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça” (SCHOENBERG, 1993. p.35), sendo o primeiro desenho melódico que se ouve em *Cactus*. E se “usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (SCHOENBERG, 1993. p.35) tal motivo realmente produz afinidade entre vários momentos da peça, já que é repetido com exatamente as mesmas notas nos compassos 47 e 60 respectivamente pelo trompete e pelo clarinete em mi bemol e transposto um trítone acima pelo clarinete em mi bemol nos compassos 43,46 e 60. Por outro lado, se “Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação” (SCHOENBERG, 1993. p.36), se verifica que certos elementos desse motivo são empregados por Eduardo Guimarães Álvares na elaboração da parte vocal da peça.

Assim, na primeira frase vocal, que corresponde ao primeiro verso do poema (“Minha voz é fina como um caco de vidro”, ver figura 1) podemos separar um segmento de quatro notas (onde se canta “como um ca-”,) que realmente soa como uma variação do motivo referido acima, já que suas três primeiras notas (“como um”) são uma transposição exata trítono abaixo do motivo em sua apresentação original no trompete (aqui designada como **CacTpt1**) e oitava abaixo da aparição de tal motivo no clarinete em Mi bemol (referida aqui como **CacCleb1a**). A última nota do segmento da linha vocal que referimos então soa como uma diminuição do salto ascendente final do motivo, substituindo o intervalo de sétima maior por um de trítono.

Há ainda um outro traço marcante de tal motivo que é aproveitado na confecção da linha vocal, a saber o seu último intervalo melódico, um salto de sétima maior. Nas vezes em que esse motivo aparece no trompete e no clarinete em Mi bemol a sétima maior não é apenas o seu último intervalo, mas também a sua própria extensão no campo de tessitura, já que tal intervalo separa a nota mais grave e a mais aguda do motivo. Três frases da linha vocal, reproduzidas na figura 4, também utilizam a sétima maior como o seu último intervalo melódico que ao mesmo tempo separa os pontos extremos (agudo e grave) de tais frases apenas invertendo a sua direção em relação ao motivo do trompete, descendente ao invés de ascendente. A última de tais frases, que é também a última frase vocal da peça (“Às vezes nunca.”) inclusive utiliza o intervalo de sétima maior nas duas direções, ascendente e descendente.

Há ainda outro elemento de grande importância para a estruturação interna de *Cactus* que também atua como fator de unidade e conexão entre essa peça e os outros movimentos da obra *Pétala Petulância*. Para se examinar tal relação é necessário explicar alguns conceitos da Teoria dos Conjuntos de Allen Forte tal como ela é abordada por João Pedro de Oliveira (2007). Nos compassos iniciais da parte do Trompete na *Introdução* de *Pétala Petulância* (ver figura 3) há um desenho formado por três notas (Ré, Fá, Sol bemol) que aqui são consideradas como um Conjunto Não-Ordenado de Classes de Altura. Por Conjunto Não-Ordenado se entende uma “coleção de elementos (alturas ou Classes de Altura), cuja distribuição espacial ou temporal não é tomada em consideração” (OLIVEIRA, 2007. p. 342). “Qualquer conjunto não-ordenado tem uma identidade sonora própria, que é definida pelas notas que o compõem e pelos intervalos que elas formam, independentemente da sua disposição no contexto musical” (OLIVEIRA, 2007. p.43). Ao considerar os elementos como Classes de

Altura, isso significa que qualquer nota Dó será considerada como sendo o mesmo elemento, independentemente da oitava em que se encontre, de maneira que existem apenas doze Classes de Altura na escala cromática. Por outro lado, cada Conjunto Não-Ordenado de Classes de Altura “pertence somente a um Conjunto-Classe” (OLIVEIRA, 2007. p.62). Conjunto-Classe é “uma coleção de conjuntos relacionados entre si por um operador transposição ou inversão. A estrutura intervalar de qualquer conjunto-membro de um conjunto classe é sempre igual” (OLIVEIRA, 2007. p. 342). Existe um “método de classificação dos conjuntos-classe inventado por Allen Forte que atribui a cada [...] [Conjunto-Classe] uma identificação” (OLIVEIRA, 2007. p. 347), a notação de Forte (abreviado FN). O Conjunto que mencionamos acima (Ré, Fá, Sol bemol) pertence ao conjunto-classe FN 3-3. Quando se dispõe as três classes de altura que formam qualquer conjunto membro do conjunto-classe FN 3-3 de maneira que elas formem os menores intervalos possíveis, os intervalos entre as notas vizinhas são de uma segunda menor e uma terça menor. Há vários grupos de notas na *Introdução de Pétala Petulância* e no movimento *Cactus* que pertencem a esse mesmo conjunto-classe, de maneira que tal característica intervalar se constitui ao mesmo tempo como fator de unidade interna dentro do movimento e de conexão dele com a obra *Pétala Petulância* como um todo. Nas figuras 1, 2 e 3 assinalamos vários grupos de notas que pertencem ao Conjunto-Classe FN 3-3. Vale notar que tal Conjunto-Classe é utilizado tanto melodicamente, como sucessão de notas, como também para formar acordes. O próprio motivo que examinamos anteriormente, **CacTpt1** possui como subconjunto um membro da classe FN 3-3, que se obtém com a omissão de sua segunda nota. Entre os vários grupos de notas assinalados que pertencem a FN 3-3, aquele aqui assinalado como **CacTpt2a** (ver figura 2) remete de maneira particularmente clara à *Introdução de Pétala Petulância*, já que utiliza ritmo bastante similar e as mesmas alturas absolutas que o segmento da *Introdução* aqui marcado como **CacTpt1b**, por sua vez uma transposição de **CacTpt1a** (ver figura 3). Dessa maneira se percebe uma relação motívica que estabelece conexão entre movimentos distintos de *Pétala Petulância*.

Considerações Finais.

Através da análise realizada acima foi possível verificar que na peça *Cactus* Eduardo Guimarães Álvares realiza uma interpretação musical sensível a vários

aspectos do texto poético e ao mesmo tempo cria uma construção musical elaborada, na qual fatores intervalares e motivicos contribuem para a unidade do todo.

Referências:

ÁLVARES, Eduardo Guimarães. **Pétala Petulância**. Belo Horizonte. Partitura manuscrita, 1991-1992

CÂNDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. 5ª Edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CONE, Edward T. Words into Music: the composer's approach to the text. In: **Music: a view from Delft**. Chicago: University of Chicago Press, 1989. p. 115-123.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Folha de São Paulo (sob cessão de direitos da Editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro), 1995.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 13ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2001.

MOTTE, Diether de la. Analyse einer Wort-Ton-Komposition. In: MOTTE, Diether de la. **Musikalische Analyse**. Kassel: Bärenreiter, 1968. p. 61-71.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

PENNA, Alícia Duarte; VITORINO, Júlio César. **Duo Terno e Gravata**. Belo Horizonte: [sn], 198?

PICCHI, Achille Guido.. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. Tese (Doutorado em Música). Campinas: UNICAMP, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 2ª Edição. São Paulo: EDUSP, 1993.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: performance and analysis of Lieder**. New York; Oxford: Oxford University Press: 1996.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 10ª Edição. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

13

Dó extremamente agudo ilustra voz "fina como caco de vidro".

Clarinete em Mi bemol (sons reais)

C Tpt.

Tbn.

Pno.

Voz

Clarinete em Mi bemol (sons reais)

Pno.

Perc.

ff *ff* *f* *sfz* *sfz* *p*

ff *ff* *f* *sfz* *ff* *p* l.v.

f *mf* *mf*

p *p* *f*

mf

CacCleb1a transposição de CacTpt1

FN 3-3

FN 3-3

FN 3-3

Último intervalo de CacTpt1 separa suas notas extremas e é uma sétima maior (confrontar com Figura 4 para ver relações com a linha vocal)..

Variação de CacCleb1a e de CacTpt1

Recitativo

Mi-nha voz é fi-na co-mo um ca-co de vi-dro.

l.v.

wood block
baqueta madeira

Figura 1: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 42-46 de *Pétala Petulância*)

15

FN 3-3

Voz

De-sa-fi-na-da e in-tra-tá-vel quan-do de-cla-ram a-

**CacTpt2a- Também pertence a FN 3-3.
Observar na Figura 3 semelhança com IntroTpt1b.**

C Tpt.

Tbn.

Pno.

As 3 notas mais agudas e as 3 notas mais graves desse acorde do piano são conjuntos do tipo FN 3-3.

Voz

mor por mim a-mar-ro mãos e pés ar-ru-mo dor de ca-

C Tpt.

Tbn.

**Trombone causa grande contraste na instrumentação com seus glissandos lentos.
Observar que nesse momento o Clarinete em Mi bemol não aparece.**

Figura 2: *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (compassos 51-54 de *Pétala Petulância*)

Trompete em Dó *Pétala Petulância*

Eduardo Guimarães Álvares

IntroTpt1a
Utiliza Conjunto-Classe FN 3-3

Intro Tpt1b - Transposição do conjunto precedente, também utiliza Conjunto-Classe FN 3-3, e é bastante similar a **CacTpt2a** (ver figura 2)

surdina wa-wa

Figura 3: Introdução da *Pétala Petulância* de Eduardo Guimarães Álvares (parte do trompete compassos 1-3).

Abaixo são mostradas três frases vocais que terminam com intervalo de sétima maior, elemento derivado do motivo **CacTpt1** (ver figura 1).

Intervalo de sétima maior em final de frase

Intervalo de sétima maior em final de frase

+ falado

Poco piu mosso ($\text{♩} = 92-100$)

A nota culminante da última frase vocal de *Cactus* é atingida e abandonada por saltos de sétima maior. O primeiro desses saltos é o maior intervalo ascendente de toda a linha vocal de *Cactus*. Tal nota é a mais longa nota que representa um ponto culminante de frase vocal em toda a peça, demonstrando como o compositor enfatiza a palavra "nunca".

Figura 4: Linha vocal de *Cactus* de Eduardo Guimarães Álvares (a partir do compasso 51 de *Pétala Petulância*).

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A teoria dos sistemas autopoieticos de Niklas Luhmann como ferramenta para a compreensão da história da música litúrgica católica In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXI, 2011. *Anais*. Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 959-965.

FINNEGAN, Ruth. Por qué estudiar la música? Reflexiones de uma antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, n. 6, Barcelona, 2002. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/>.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. In: *Cadernos de estudo – Educação Musical*, n 4/5, Belo Horizonte: Atravez Associação Artístico-Cultural, 1988.

Disponível em http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/linguagem_verbal.htm.

_____ Educação Musical: propostas criativas. In: JORDÃO; ALLUCCI; MOLINA; TERAHATA. (Org.). *A música na escola*. São Paulo: Allucci & Allucci Comunicações, 2012, p. 96-100.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A Música e o Risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: EDUSP, 2006.

JORDÃO; ALLUCCI; MOLINA; TERAHATA. (Org.). *A música na escola*. São Paulo: Allucci & Allucci Comunicações, 2012.

KLEBER, Magali. Educação musical: novas ou outras abordagens – novos ou outros protagonistas. In: *Revista da Abem*, n. 14, 91-98, março 2006.

LOPES, Carlos. *Cooperação e desenvolvimento humano: a agenda emergente para o novo milênio*. São Paulo: UNESP, 2005.

SEN, Amartya. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Cia de Bolso, 2010.

ADAM SMITH E CHARLES AVISON: TEORIA DAS PAIXÕES E A EXPRESSÃO MUSICAL

Fabricia Piva¹

fabriciapiva@gmail.com

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – IA-UNESP
PPGM – Doutorado em Musicologia
Musicologia/Estética Musical

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir teorias estéticas britânicas que desvelaram ideias empiristas opostas aos postulados racionalistas das artes e da música do século XVIII. Os séculos XVII e XVIII foram marcados por intensas mudanças econômicas, políticas e atividades intelectuais, com ênfase na racionalidade, que influenciaram diferentes pensadores e teóricos da música. A sociedade e a cultura se modificaram, surgiram diferentes discursos, principalmente filosóficos, na área da Estética, e a música se prolifera com o nascimento das salas de concertos, museus públicos e galerias. Neste ambiente aristocrático e tradicionalista das primeiras décadas do século XVIII a música levantou questionamentos generalizados de desconfiança, principalmente quanto à música instrumental, que adquiriu espaço e autonomia onde predominava a música vocal regida pela arte retórica desde os tempos da cultura grega. *A Arte imitativa*, de Adam Smith (1723-1790), questiona a falta de sentido da música instrumental; presumia-se que a falta da palavra na arte musical não representaria afetos e paixões, e a atenção não era dada para a técnica musical, mas sim para os efeitos emocionais sobre o público, onde uma obra representa afetos sublimes, ideia que persistiu nos discursos

¹ **Fabricia Piva** é professora de violino da Casa da Cultura de Joinville, SC, e maestrina da Orquestra Cidade de Joinville. Mestre em Educação pela UNIVALI, doutoranda em Música pelo *Instituto de Artes* da UNESP (IA-UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás. (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4264433Z6>)

filosóficos do Iluminismo Britânico. A música é uma arte imitativa que expressa paixões: teóricos como Avison (1670-1742) e Hutcheson (1694-1746) discutiram a relação entre música e expressão: para eles a música é uma expressão sentimental e subjetiva, ou seja, a retratação dos sentimentos e paixões. No entanto, Adam Smith foi contra a ideia da imitação da natureza. A imitação em música foi questionada com a ascensão da música instrumental.

No iluminismo Britânico o pensamento empirista enfraqueceu a imitação em detrimento da expressão; o prazer, os efeitos e a beleza da música representavam o sublime e valiam por si mesmos. A inclusão da música como uma forma de arte ou de representação imitativa da natureza levantou diferentes questionamentos pelos pensadores do século XVII e XVIII, a música se torna mais expressiva e representa as paixões humanas. Para Adam Smith o poder da música está em expressar emoções: é a liberdade de representar a música, em comparação com as outras artes, onde a imitação pode ser sugestiva, e tem a capacidade de criar impressões e sentimentos, em se traçar correspondências entre música e expressão, já os sentimentos tem sua origem em nossas percepções e são recebidos pelos sentidos, ou seja, os efeitos da música são essenciais, e não a sua representação mimética.

Palavras-chave: imitação; música; expressão; Inglaterra; século XVIII.

A Inglaterra do século XVIII passou por muitos acontecimentos políticos e econômicos. Neste ambiente de descobertas, crescimento industrial, ideologias e de conquistas, surgiu o movimento Iluminista. O Iluminismo foi um movimento cultural europeu decorrido entre a Revolução Gloriosa na Inglaterra (1688) e a Revolução Francesa (1789). Seu nome é derivado do intento de “iluminar” com a razão o obscurantismo com que seus seguidores consideravam a tradição, porquanto a História não constituiria uma lenta subida humana para a civilização, mas o desvio de um ideal e condição originária, para o qual a razão deveria elevar de novo a humanidade.

Este século na Inglaterra foi marcado pelo antagonismo entre a Coroa e o Parlamento, controlados, respectivamente, pela dinastia Stuart, que defendia o Absolutismo, e na contradição ascendente, partidária do Liberalismo. A reforma luterana, anti-histórica, procurava esquecer o legado da Idade Média, no ensejo de fazer retornar o cristianismo aos seus primórdios; o Humanismo e o Renascimento remontavam ainda

mais atrás, até a civilização, para chegar, através da razão, às suas origens, ao homem natural. E é este homem, imaginado no estado de pura natureza que o Iluminismo quer e se propõe a restaurar. As fontes principais do Iluminismo se acham na filosofia do Racionalismo e do Empirismo. O Racionalismo fornece o método crítico, a atitude demolidora da tradição, para instaurar a luz, a evidência, a clareza e a distinção da razão. E o Empirismo contribui para tudo isto, possibilitando um procedimento simples, para reconstruir toda uma realidade por estruturas elementares, mediante o mecanicismo e o associacionismo, que é um movimento psicológico que se formou a partir da união entre os iluministas racionalistas e os empiristas. Por esta sua simplicidade em relação aos seus intentos vulgarizadores, o Iluminismo se espalhou pela sociedade, levou ao mundo os pensamentos dos filósofos que os precederam. Difunde-se na cultura, na literatura, na poesia: ingressa nos salões, penetra nas cortes, galga os tronos dos príncipes reformadores; até determinar, afinal, o movimento social. Na Inglaterra, onde se mantiveram fiéis à tradição Lockiana, os teóricos musicais se apoiavam nos empiristas, sensacionalistas e no movimento enciclopedista, e, mais tarde, dando enorme impulso à historiografia. Neste ambiente de descobertas, crescimento industrial e conquistas, a música participa das “Belas Artes”, adquirindo um espaço importante na sociedade e discursos filosóficos da época.

O discurso entre a razão e a sensibilidade na arte musical levantou diferentes posicionamentos quanto à *mimesis*, sendo algo que desafiou o pensamento intelectual da época e contribuiu para autonomização da música instrumental². O conceito de *mimesis* está presente em toda história ocidental e se relaciona com o sentido da arte de representar através da manifestação artística. Ele é indispensável para qualquer compreensão dos pontos de vistas antigos da representação nas artes, sendo também essencial para a história da filosofia estética. Observa-se que alguns conceitos oriundos da Estética, como beleza, a própria *mimesis*, foram incorporados nos estudos filosóficos e impulsionaram discussões importantes na área da música; também criaram equívocos e ambientes de senso comum, como a relação do fazer, sentir e ouvir música. Cabe lembrar que no período iluminista desabrochou a cisão entre a música instrumental e vocal, quando aumentaram as discussões sobre a imitação na música. Na Inglaterra uma das obras que funcionou como precursora da autonomia da música instrumental é o

² Os escritos teóricos de Karl Philipp Moritz impulsionaram o processo.

ensaio *A natureza das artes a limitação imitativa*³, escrito pelo filósofo inglês Adam Smith. Esta obra foi publicada em francês em 1860. Este ensaio sobre a imitação nas artes discute e defende a música vocal, onde o fundamental é acompanhar o significado das palavras para compreendê-la. Segundo Smith:

Os poderes de imitação da música instrumental são muito mais baixos do que os da música vocal, seus sons melódiosos, desarticulados e sem sentido não podem, como a voz humana, articular claramente, relatar as circunstâncias de uma determinada história ou descrever as diferentes situações que estas circunstâncias tenham ocorrido, nem expressar claramente a forma a serem entendida por todos os ouvintes, as várias paixões e sentimentos que se sentem interessados nas seguintes situações: mesmo imitando outros sons, objetos que certamente podem melhor reproduzir, geralmente é tão confuso que, sozinho e sem explicação, não sugere o objeto o qual é facilmente imitado (SMITH, 1997, p. 65).

Ele realça na música a importância do gênero vocal e a inaptidão da música instrumental para a imitação: expressar, imitar, uma história em particular, através de outros sons é feita de maneira bastante insatisfatória e incompleta, necessitando de explicação para que se possa identificar o que ela pretende imitar.

O pensamento voltado para o conceito de *mimesis* pode ser encontrado em inúmeros momentos da história, principalmente nas discussões filosóficas, já que a estética é uma área de conhecimento da filosofia que está sempre em mutação.

Para a representação das paixões e expressão de sentimentos, a palavra é importante, já que é claramente compreendida; o sentido da organização do texto é o conteúdo musical principal; é a retórica dos sons do orador. O texto literário, a organização da palavra, são representações de paixões e sentimentos e configuram um discurso. Através das palavras encontramos o guia da arte de representar, já que a interpretação de textos demonstra a organização e o jogo de símbolos. Todavia, o que varia é a sensibilidade dos indivíduos, e embora similar entre eles, varia em refinamento e qualidades, e o padrão do gosto predispõe das experiências do meio social, ligado à moral.

Na Inglaterra, mesmo que a música estivesse entrelaçada com os sentimentos humanos através da imitação, ela ressalta a importância da expressão e paixão, já que

³ Arte imitativa de Adam Smith

permite desenvolver a sensibilidade e alcançar um refinado padrão de gosto. Os discursos se opõem, portanto, não pela capacidade de fornecer representações e significados, mas sim por fornecer aquilo que seu conhecimento transmite. Assim, a música é um objeto, mesmo que o sensível exija que ela represente o indiscutível.

O ensaio de Charles Avison, *Ensaio sobre expressão musical*, publicado pela primeira vez em 1752, dá uma contribuição importante para o debate sobre a estética musical que se desenvolveu no decorrer do século XVIII. Além de questões de gosto, o que estava em jogo na contribuição teórica de Avison era a afirmação de que a resposta do indivíduo à música, finalmente, era mais importante do que as regras estabelecidas por músicos considerados profissionais. Seu trabalho estava presente também em vários prefácios às edições publicadas de suas próprias composições musicais, e seus ensaios fornecem uma visão sobre conceitos de composição, performance, e teoria da música no século XVIII. Para Avison (1752), a melodia e a harmonia estão na imaginação, quando considerada a expressão musical, o efeito é muito maior, pois ela excita a todos nós; a paixão agrega a alma. Mas reconhecemos e delimitamos a representação da música como um resultado expressivo, com uma clareza extensiva e intensiva do resultado sonoro, que é indiscutivelmente sublime.

Isto significa que há um entrelaçamento da alma com as coisas e que esta relação se dá imediatamente com o ser humano. Podemos concluir que a música instrumental do Iluminismo Britânico buscava um padrão a partir de regras e princípios do gosto e beleza; a uniformidade do gosto e a possibilidade de determinarmos as ligações entre suas leis, formas e natureza, eram estabelecidas pelas paixões e sentimentos. As opiniões críticas dos racionalistas em relação às teorias estéticas têm sido fundamentalmente divididas entre aqueles que encontram pontos sobre o sensível, e aqueles que sustentam a repetição da música como os padrões neoclássicos e formas estabelecidas. Assim sendo, não se designa qualquer propriedade dos objetos sem relacioná-lo com o prazer, a expressão e o sentimento, que equivale à sensibilidade ou à capacidade de sentir uma resposta quanto à certas obras de arte. O conceito de beleza é refletido como um determinado tipo de prazer, e o valor artístico é medido pelos sentimentos do ser humano individualmente. Compreende-se que o juízo estético ou expressão de prazer é preferível a qualquer outro, e são percebidas de formas diferentes pelos indivíduos, e, assim, formam-se padrões de gosto distintos, e a música

instrumental, como era uma manifestação nova para época, levantou diferentes questionamentos. No entanto, torna-se claro que os britânicos consideravam alguns gostos sublimes, nutrindo assim tendências e afirmando teorias de acordo com a tradição do século XVIII.

Referências bibliográficas

AVISON, Charles. *An Essay on Musical Expression*. Londres, 1752.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo, Humanitas, 2009.

BARRY, Kevin. *Language, Music and the Sign*. Cambridge University, 2009.

BURKE, Edmund. *A philosophical inquiry into the origin beautiful. With an introductory discourse concerning taste, and several other additions. A new editon*. Inglaterra, Ecco Print Edition, 1972.

LESSEM, Alan. *Imitation and Expression: opposing French and British views in the 18th century*. California, Journal of the American Musicological Society, University of California, 1974. <http://www.jstor.org/stable/830564>, accessed: 11/07/2010.

SMITH, Adam. *Essay on Philosophical subjects*. Indianapolis, Liberty Fund., 1980.

_____. *Teoria dos sentimentos morais*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL: ESTRESSE E ANSIEDADE ENTRE MÚSICOS CAMERISTAS

Leonardo Casarin Kaminski¹

Sonia Ray²

A presente comunicação apresenta uma pesquisa em andamento, sendo desenvolvida no curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNESP. O projeto desenvolvido aborda questões diretamente relacionadas com a preparação psicológica do músico para atuação em público com músicos cameristas. Considera-se que, o resultado de uma atuação no palco está atribuído às competências durante a fase de preparação da performance pelo intérprete e somadas com as interferências presentes no momento da apresentação, assim como a manutenção psicológica durante estas etapas, como controle dos níveis de ansiedade e estresse. O objetivo principal é conhecer as estratégias dos músicos cameristas para estes controles psicológicos, gerando subsídios para embasar a premissa de que existem níveis de ansiedades e estresse favoráveis a uma performance musical satisfatória. A pesquisa de campo está sendo realizada, contando com dados coletados pelo Inventário para Músicos Intérpretes de Dianna Kenny (K-MPAI) e o Inventário de Sintomas de Estresse para Adultos de Lipp (ISSL) publicados respectivamente em 2004 e 1996. As etapas para a realização da presente pesquisa será dividida em: pesquisa bibliográfica; discussão de dados apresentados pela revisão de literatura; pesquisa de campo; organização e cruzamento de dados; discussão de dados coletados na pesquisa de campo; apresentação de resultados. Em uma pesquisa preliminar realizada pelos autores do presente projeto, chegou-se à conclusão que a preparação para o enfrentamento do estresse e ansiedade é pouco abordada, formalmente, dentro da academia de música. Mesmo assim, os fatores psicológicos tem

¹ Autor 1 Mestre / Doutorando – PPG IA UNESP (leockaminski@gmail.com) CAPES

² Autor 2 (Orientadora) Doutora / Professora – PPG – IA UNESP/PPG – EMAC – UFG (soniaraybrasil@gmail.com)

frequentemente afetado o desempenho entre os instrumentistas e cantores, independentemente do nível de instrução.

Palavras Chaves: Preparação para a Performance Musical – Psicologia da Performance – Ansiedade e Estresse nos Músicos

Introdução

O presente texto comunica uma pesquisa em andamento realizada pelos autores, sendo desenvolvida no curso de Doutorado em Música da UNESP, linha de pesquisa Teoria e Práxis do Processo Criativo. A previsão para término é no final do ano de 2016, tendo em vista que a pesquisa iniciou no ano de 2013. Aqui são apontados alguns dados iniciais coletados no presente ano, assim como descrição das atividades a serem realizadas durante o desenvolvimento do projeto. O cerne da investigação está em lacunas não preenchidas relacionadas com a preparação para a performance musical, mais precisamente nos aspectos psicológicos envolvidos durante esta etapa, tais como a ansiedade e estresse.

Percebe-se que pesquisas sobre este tema têm crescido significativamente nos últimos anos, o que se observa com uma investigação nos anais do Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, que desde sua criação já realizou oito congressos reunindo pesquisadores que discutem aspectos cognitivos e psicológicos na prática musical atual. Dentre as pesquisas nacionais sobre o tema, cabem destacar autores como Ray (2005, 2009), Santiago (2001), Galvão (2006) e Gerling; Souza (2000) entre outros, não menos importantes, que tem frequentemente abordado o assunto.

Relacionando os fatores psicológicos envolvidos durante a preparação para a performance, o controle dos níveis da ansiedade e estresse influenciam o instrumentista, tanto profissional quanto em formação. A ansiedade está presente na prática musical, assim como em outras atividades do cotidiano, mesmo em níveis baixos o intérprete precisa saber lidar com isso e fazer com que seja um elemento de interferência positivo nos estudos (RAY, 2005). No entanto, o controle e equilíbrio dos fatores psicológicos envolvidos na prática, por parte do intérprete, pode garantir o melhor fluxo nos estudos resultando em uma melhor apresentação diante do público.

Para nortear essa investigação, foram elaboradas algumas perguntas que deram origem à motivação para a realização dessa pesquisa, sendo elas: quais são os níveis de ansiedade entre os músicos camerista em atuação? Existe uma relação entre os níveis de ansiedade e a excelência em uma performance? Os dados levantados, no Brasil, se comparados, corroboram os resultados das pesquisas realizadas no exterior? Há como fazer uma relação entre os níveis de ansiedade e a preocupação em realizar de estratégias para controlá-los? Quais são as principais técnicas e estratégias e, com que frequência são empregadas por estes músicos-intérpretes? Espera-se que as respostas às questões, aqui apresentadas, sejam encontradas durante a presente investigação, contribuindo para a elaboração da tese de doutorado do autor da presente pesquisa.

Objetivos e justificativa

Como objetivo principal desta pesquisa, os autores buscam conhecer as técnicas e estratégias para o controle da ansiedade e estresse entre músicos cameristas durante a preparação de uma performance. No decorrer da presente pesquisa, far-se-á a aplicação por psicólogos dos inventários para aferir os níveis de estresse e ansiedade com os músicos de câmara selecionados. A realização desta etapa contará com dados coletados em uma pesquisa em andamento, já protocolada e aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás.

Justificando a pesquisa, em um levantamento bibliográfico realizado pelo autor da presente comunicação, revelaram-se pesquisas qualitativas e quantitativas que traçam o perfil psicológico de músicos-intérpretes e seus estados de ansiedade e estresse. As investigações com esta temática foram realizadas especialmente em países da Europa, assim como na Austrália e Estados Unidos. Entre alguns autores estão Valentine (2002), Wilson; Roland (2002), O'neill e McPherson (2002), Kenny *et al.* (2004), Kenny; Osbourne (2006).

Durante o levantamento bibliográfico e leitura dos materiais, houve um melhor delineamento da pesquisa. Assim, a escolha de músicos que atuam e grupo de câmara ocorreu a partir das afirmações de Lehmann *et al.* (2007) de que a execução em conjunto poderia auxiliar na redução dos níveis de ansiedade. Assim, o autor deste projeto pretende descobrir se os músicos cameristas realizam, mesmo que inconscientemente, estratégias de preparação para a performance que possam auxiliar na

redução desses níveis. Também, deve-se considerar que os fatores pessoais estão diretamente envolvidos com a afinidade entre os músicos de câmara, reafirmado por GOODMAN, 2007 e DAVIDSON; KING, 2004. Para estes autores também pode ocorrer o efeito inverso, pois há outras interferências, de forma que as divergências, tanto musicais como pessoais, podem contribuir ou atrapalhar o andamento do trabalho em grupo.

O problema que origina a intenção da presente pesquisa é apresentado, inicialmente, no contexto social. Em um breve estudo em autores que abordam o assunto, Kenny (2011), Valentine (2002) Galvão (2006), percebemos que os seres humanos são predispostos a terem os sintomas patológicos de ansiedade. Podemos considerar que o profissional em música, ou em outras áreas, está sujeito a uma série de fatores que o influenciam na sua saúde psicológica. Portanto, independente do instrumento, nível de maturidade musical ou gênero na qual se dedica, há aspectos como idade, padrão econômico, atuação profissional, assim como o ambiente, que afetam questões de ordem mentais do indivíduo (VALENTINE, 2002, p. 172).

Metodologia

As etapas para a realização da presente pesquisa será dividido em: pesquisa bibliográfica; discussão de dados apresentados pela revisão de literatura; pesquisa de campo; organização e cruzamento de dados; discussão de dados coletados na pesquisa de campo; apresentação de resultados.

A pesquisa bibliográfica inclui o fichamento de publicações em português e inglês, assim como tradução de outros materiais que possam apresentar informações relevantes para esta proposta de pesquisa. Entre estes materiais, pretende-se incluir artigos acadêmicos, publicações em periódicos e anais de congressos, livros, teses, dissertações e outros materiais que possam contribuir para o desenvolvimento da pesquisa.

As informações recolhidas, durante investigação bibliográfica, serão utilizadas para a discussão dos dados apresentados, realizando-se comparações e organização, para que possam gerar subsídios para a seleção dos sujeitos envolvidos na pesquisa de campo. Para isso, estará incluso materiais referentes ao tema proposto na presente investigação.

A pesquisa de campo ocorrerá por meio de aplicação por psicólogos dos inventários K-MPAI e ISSL com os músicos de câmara previamente selecionados. A seleção dos sujeitos da pesquisa ocorrerá por meio de um questionário semiaberto dos voluntários, após isso será realizada a seleção, cujo perfil profissional e psicológico dos participantes pode ser relevante para esta investigação. Esta etapa será realizada por uma equipe formada por músicos e psicólogos, na qual o autor do presente projeto está vinculado.

Os resultados recolhidos na pesquisa de campo serão analisados e comparados com a pesquisa realizada durante a revisão bibliográfica fomentando a organização e cruzamento de dados. Após isso, será realizada a discussão dos dados coletados. Sendo realizado o cruzamento dos resultados encontrados na pesquisa de campo e da revisão bibliográfica, onde será discutido os principais pontos de contribuição da pesquisa.

Os resultados encontrados no decorrer desta pesquisa serão apresentados em forma organizada possibilitando uma análise por músicos e pesquisadores. Com isso serão apresentados gráficos e tabelas ilustrando os dados obtidos no decorrer da pesquisa de campo.

Materiais e métodos

Para a realização desta pesquisa, os dados iniciais, apontando os níveis de ansiedade e estresse serão aferidos por meio de inventários validados. Para a ansiedade está sendo utilizado o *Kenny Music Performance Anxiety Inventory* (K-MPAI) que, publicado originalmente em inglês, foi validado para o português por Rocha *et al.* (2011). Já o Inventário de Sintomas de Estresse para Adultos de Lipp (ISSL), fornecerá resultados sobre o estresse dos sujeitos da pesquisa.

O K-MPAI é um inventário elaborado pela pesquisadora e professora de música e psicologia na Universidade de Sydney (Austrália) Dianna Kenny, para avaliação dos níveis de ansiedade dos músicos performers. Consiste em um questionário de 40 perguntas podendo ser respondidas em 7 níveis (concordo plenamente até discordo plenamente), sendo validado em 2004 em uma pesquisa com coralistas. Este inventário é inspirado na Teoria de Barlow que aponta que dificuldade em lidar com as emoções está relacionada com experiências anteriores. Assim, a ansiedade resulta no medo de exposição vexatória e o indivíduo pode entrar em um estado de hipervigilância.

O ISSL é um inventário para avaliar as fases de estresse em adultos (quatro fases: alerta, resistência, quase-exaustão e exaustão) publicado por Marilda Emmanuel Novaes Lipp, originalmente em português. Consiste em 53 perguntas sobre sintomas físicos e psicológicos do indivíduo apresentados anteriormente em 24 horas, uma semana e um mês. Note-se que as aplicações destes inventários não serão realizadas pelo autor deste projeto, mas por psicólogos profissionais que contribuem para a realização da pesquisa de campo.

Resultados Parciais

Em pesquisas recentes, realizadas pelos autores desta pesquisa, foram apontados que 49.7% dos estudantes e professores de performance, de 3 universidades públicas no estado de São Paulo apresentaram níveis de estresse. Entre os músicos sem níveis de estresse apontados, apresentaram ansiedade: 17% altos níveis 34% níveis moderados (RAY *et al.* 2013).

Diante dos resultados mencionados, é surpreendente não haver estudos regulares dentro das universidades que lidam diretamente com o preparo psicológico do performer. Geralmente, a preparação psicológica ocorre por contato do instrumentista com professores ou amigos próximos (RAY *et al.* 2013). Percebe-se que, no âmbito acadêmico, os estudantes de música têm pouca formação para lidar com os fatores psicológicos, negligenciando a forte influência que estes exercem para atingir uma excelência durante a performance musical (RAY; KAMINSKI, 2011, 2012). Em uma verificação realizada por Ray e Kaminski (2011) foram apontados que em 14 universidades federais brasileiras apenas uma, em caráter opcional, possui disciplinas voltadas à preparação psicológica do músico performer para a sua atividade profissional.

Quanto ao desenvolvimento das pesquisas na área, Kaminski; Ray (2013) demonstram que nos últimos anos tem se ampliado abordagens sobre a preparação para a performance musical. Embora uma menor parte aborde os aspectos cognitivos que viabilizam a atuação no palco. No entanto, em um olhar geral sobre as pesquisas na área, percebe-se que a grande parte das publicações foi realizada no exterior.

Considerações finais

Este texto teve como objetivo apresentar as etapas realizadas, ou ainda a serem realizadas, durante o desenvolvimento de um projeto de pesquisa. Percebe-se que por estar em um estágio inicial, foram apresentados os poucos resultados encontrados até o momento. Espera-se que, ao longo do processo investigatório sejam encontradas as respostas para perguntas mencionadas na introdução. Assim, os dados encontrados fornecerão subsídios para a confirmação das hipóteses, não mencionadas aqui por interesse do autor do presente texto, mas que gerará o produto final do curso.

Referências Bibliográficas:

DAVIDSON, Jane W.; KING, Elaine. C . Strategies for ensemble practice. In: WILLIAMON, A. **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 105-122.

GALVÃO, Afonso. Cognição e expertise musical. **Psicologia: teoria e pesquisa**, Brasília, 22, n. 2, mai-ago 2006, 169-174.

GERLING, Cristina; SOUZA, Jusamara. (2000). A Performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., **Anais...** Belo Horizonte, PPG em Música UFMG, p. 114-125.

GOODMAN, Elaine. Ensemble practice. IN: RINK, John (ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University, 2002. P. 153-167.

KAMINSKI, Leonardo Casarin. RAY, Sonia. Revisão de literatura sobre a preparação para a performance musical no Brasil de 2010 a 2012. In. SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 13., 2013, Goiânia, **Anais...** Goiânia: SEMPEM, 2011. p. 89-93.

KENNY, Diana. **The Psychology of Music Performance Anxiety**. New York; Oxford University Press, 2011.

KENNY, Dianna T.; DAVIS, Pamela; OATES, Jennifer. Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. **Journal of Anxiety Disord.** 2004 n..18 p.757–777.

KENNY, Dianna T.; OSBOURNE, Margaret. S. Music performance anxiety: New insights from young musicians. **Advances in Cognitive Psychology**, 2006, v2. n.2-3,p.103-112.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A; WOODY, Robert H. **Psychology for musicians:** understanding and acquiring the skills. Oxford University Press, 2007.

O'NEILL, Susan A.; McPHERSON, Gary. E. Motivation. In. PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. (EDs.). **The science and psychology of music performance.** Oxford: University Press, p. 31-46. 2002.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: **Performance Musical e suas Interfaces.** Sonia Ray (Org). Goiânia: Vieira/Irokun, 2005. p.39-65.

_____. Considerações sobre o pânico de palco. In. ILARI, Beatriz; ARAUJO, Rosane C. (orgs). **Mentes em Música.** Curitiba: De Artes, 2009. p.158-178.

RAY, Sonia. KAMINSKI, Leonardo Casarin. O Atual estado da questão da disciplina psicologia na formação de músicos-intérpretes na academia brasileira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO A ARTES MUSICAIS, 8., Brasília, 2011, **Anais...**, Brasília, 2011.

RAY, Sonia; KAMINSKI, Leonardo; FONSECA, Carlos; DUETI, Rodrigo; ROCHA, Sergio; SANTOS, Paulo. Performance psychology information impact on stress and anxiety level of brazilian music performers. In. INTERNATIONAL SIMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 4. Viena, 2013, **Proceedings...**, Bruxelas: Association Européenne des Conservatoires, 2013. p. 311-316.

_____. Psicologia da performance na formação acadêmica do *performer*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., João Pessoa, 2012, **Anais...**, João Pessoa, 2012.

ROCHA, Sergio de Figueiredo; DIAS-NETO, Emmanuel; GATTAZ, Wagner Farid. Ansiedade na performance musical: tradução, adaptação e validação do Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) para a língua portuguesa. **Revista psiquiatria clínica**. 2011, vol.38, n.6, pp. 217-221.

SANTIAGO, Diana. Sobre a construção de representações mentais em performance Musical. **ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**. Dezembro 2001, 164-178.

VALENTINE, Elizabeth. The fear of performance. IN: RINK, John (ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University, 2002. p. 168-184.

WILSON, Glenn. E.; ROLAND, David. Performance anxiety. In PARNCUTT, Richard.; MCPHERSON, Gary E. (Eds.). **The science and psychology of music performance**. Oxford: University Press, p. 44-60. 2002.

MERSENNE E DESCARTES NAS TEORIAS MUSICAIS FRANCESAS DO SÉCULO XVII

Rodrigo Lopes¹

Resumo: O período que compreende o século XVII e a primeira metade do século XVIII francês é marcado por um traço comum que corresponde não somente a ideias artísticas ou técnicas; a questão social e sua mentalidade, as ideias correntes, encaram a música como parte integrante de um todo social e cultural, fazendo-a não gozar de uma independência dentro desses domínios. A música era também integrada a um mundo cósmico e universal como um todo, subjugada ao absolutismo monárquico, além de estar a serviço de Deus. Servir ao monarca era servir ao ápice da hierarquia social. Esse período é caracterizado como o da representação das paixões, a música a serviço da palavra e da compreensão do texto literário. Essa representação segue uma teoria das paixões, encontrada em sua origem na concepção platônica da alma e do mundo; a maioria dos teóricos do século XVII acreditava que as proporções que equilibram as diversas partes de nossa alma são semelhantes às proporções que fundamentam o sistema musical. Assim, procura-se nesse trabalho observar questões de retórica das paixões e especulação numérica, pela análise de aspectos do pensamento de Mersenne que, tributário do platonismo e de Zarlino, possui em seus escritos analogias com a ordem universal, e outras analogias místicas e religiosas para validar suas ideias musicais, como, por exemplo, a adoção de harmonia entre consonâncias, como descrito na *Harmonie Universelle*, e aspectos do pensamento de Descartes que, em sua nova concepção de ciência, e diferente dos outros, encara a música como algo por si mesma, demonstrado em seu *Compendium Musicae*, que além de uma rede de analogias e símbolos de acordo com as propriedades do som, avalia a recepção e a percepção do ouvinte quanto aos fenômenos sonoros. Pretende-se observar como o racionalismo cartesiano suplantou os outros pensamentos e de que maneira ele se estabeleceu e se fortificou como marco na estética musical.

Palavras-chave: números, música francesa, século XVII.

¹ Rodrigo Lopes é graduado em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Instituto de Artes - UNESP, graduando em Letras Clássicas – Grego, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH-USP. Estudou Cravo, Baixo Contínuo e Música de Câmara na classe de Maria Eugênia Sacco, no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí (SP), e desde 2012 é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Música pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes – UNESP, sob orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás. lopes_monteverdi@yahoo.com.br

O século XVII se caracteriza por uma unidade comum que orienta o caráter, o comportamento, a mentalidade e as ideias: a música se insere neste contexto, subserviente aos domínios da cultura e do meio social. A epistemologia desde o século XVI é um discurso analógico simbólico, fundada sobre o princípio de harmonia geral do cosmos, e cada uma de suas partes se relaciona umas com as outras na formação de uma totalidade.

A música tem conotações mais ou menos precisas onde encerram uma significação filosófica e cosmológica cujo múltiplo está em acordo na unidade, como ocorre com os planetas. Para a representação das paixões, o texto musical vocal é importante, pois ele deve ser claramente compreendido; o sentido das palavras é o conteúdo musical principal; deve ser próximo do gesto da palavra falada e possuidora da eloquência do orador. O texto literário, a inteligibilidade da palavra, são metas dessa música que se configura como um discurso.

A importância do texto se dá devido a esse período ter sido conduzido em grande parte pela exegese e pela interpretação de textos: elementos que organizavam o jogo de símbolos, que permitia o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis. Isso guiava a arte da representação. As diferentes paixões, emoções e sentimentos foram sendo organizadas como códigos, comunicando sentimentos determinados, de maneira simbólica. Neste tipo de saber, a música possui o papel de ser um espelho do universo, de ser materialidade do macrocosmo e responder pelas relações que o estruturam.

A percepção do papel da música na sociedade fez filósofos e teóricos da música se ocuparem com uma teoria das paixões e uma mística dos números. É uma teoria da harmonia que remonta à antiguidade, de origem pitagórica, e persiste até o século XVII. A existência de um pensamento analógico de tradição platônica serve ainda de base para um modelo epistemológico para a música e as ciências, destacando-se dele um impulso cartesiano, uma nova concepção de ciência.

O século XVII francês

Referências foram feitas a Platão no século XVII. Tentava-se conciliar a tradição pitagórico-platônica com os avanços e reflexões musicais nesse período. Zarlino ilustrará uma mística do número que tem na música um espelho da harmonia do cosmos. A Natureza, concebida como numericamente ordenada, é boa e harmoniosa.

Ela é exemplo a ser seguido por seguir leis universais, e, imitando-a, a base e a beleza da obra de arte são garantidas. Ela guarda em si leis numéricas e, na música, as consonâncias são baseadas em especulação numérica, através dos intervalos dos números harmônicos, os mesmos fundadores do universo. Por este motivo são chamados consonantes, por serem próximos da ordem natural; são eles que devem ser usados nas composições musicais.

Os compositores devem usar essa combinação de intervalos por espelhar a ordem natural do universo.

“Esta visão harmoniosa do universo se encontra como tal em numerosas teorias. Ela já foi um lugar comum da literatura do Renascimento, mas sua aquisição por Zarlino como um elemento fundador do sistema de música e técnicas da escritura contemporânea explica a influência considerável deste modelo de pensamento sobre os teóricos do século XVII.” (BROSSARD, 1703, p. 19).

Tudo é música, mesmo em tratados técnicos da época, pois o universo possui elementos em que se inclui o homem, que estão em equilíbrio:

“A música (falando em geral) não é outra coisa senão Harmonia; onde é um acorde de coisas diversas que podem ser unidas. Existem três tipos de música, a saber: a Mundana, a Humana & Instrumental. A primeira considera os diversos movimentos e partes do céu, com todas as relações harmônicas que lá se encontram. A segunda contempla a proporção das partes e humores do corpo humano, e as harmonias da Alma, tanto a razão de suas faculdades, paixões e ações como de suas virtudes. E esta palavra de música é mais frequentemente tomada por uma proporção, simetria, concórdia e amizade dos corpos celestes, e da Natureza Universal, tanto no universo em geral, como especialmente de um corpo particular para outro particular, e por isso ele nomeia de Música Mundana & Humana. A terceira trata dos instrumentos naturais e artificiais, de tudo o que lhe pertence, e geralmente de tudo que diz respeito ao canto; é esta terceira – Música Instrumental – que quero tratar agora, deixando de lado os dois primeiros que são a Mundana e a Humana que eu estimo ser mais curioso do que o necessário.” (COUSU, 1658, p. 1-2).

Muitos escritos do século XVII se dedicaram a uma perspectiva analógica, onde a música se ocupa de números e medidas, cuja simetria já havia sido reconhecida pelos antigos, tanto nos sons quanto nas vozes. Esses teóricos acreditavam que as proporções que fundamentavam o sistema musical são as mesmas que equilibravam as partes de nossa alma. Por essa analogia, a música faz vibrar nossa alma, comovendo-a.

Pela teoria das paixões e dos modos, as diversas paixões e afetos da alma possuem relação com as qualidades dos modos, assemelhando-se em proporções. As

paixões possuem nesse período correspondências com a linguagem musical; o compositor deve buscar em suas composições a força expressiva necessária para facilitar o significado da palavra. Havia discussões sobre os efeitos da música antiga comparada com a moderna. Mersenne afirmava que os filósofos e teóricos gregos relacionavam música e paixões; ele dizia que “os gregos tinham conhecimento do temperamento dos ouvintes, da natureza das paixões e dos intervalos.” (MERSENNE, 1636, p. 98).

As regras para se compor eram baseadas no entendimento do texto. Este, atrelado ao modo, produziria um efeito específico nos ouvintes, e por isso os modos eram classificados, pois neles estavam contidos as causas, o gosto, a força e o sentimento da música. Para compreendê-los, tentava-se recuperar os modos antigos, em comparação com os existentes da igreja, e cada um deles possui uma paixão específica. O dórico, por exemplo, era considerado um modo grave, próprio para o canto piedoso, sendo severo, mesclando alegria; já o segundo modo exprime sentimentos amorosos devido à sua afinidade com o intervalo de sexta. Existia assim uma tipologia que permitia ao compositor usar o modo mais apropriado ao tema por ele escolhido em suas composições.

O tema e o modo deveriam ser escolhidos com cuidado, para que a alegria, por exemplo, não fosse confundida com um estado lúgubre. Esse cuidado era importante devido ao modo possuir um caráter ético, muito comum na literatura francesa, voltado ao aspecto moral. A teoria dos modos não era apenas uma teoria, ela tinha a função de moralizar.

Essa tipologia dos modos na França do século XVII progressivamente foi desaparecendo devido à importância da bipolaridade modal sobre a posição da terça maior da escala musical, já que o temperamento igual foi aos poucos sendo adotado. Além dos modos, os ritmos poéticos eram muito usados, onde o que comove a alma é a combinação de tempos longos e breves, já que o que afeta o espírito é o argumento do texto, seu significado, onde a música se apoia.

Padre Mersenne e a *Harmonie Universelle*

Os escritos de Marin Mersenne guardam analogias com a ordem universal, baseados em modelos analógicos zarlinianos. A *Harmonie Universelle* contém resultados alcançados por ele no campo da música, da acústica e técnica de construção de instrumentos musicais. Em sua obra subsistem aspectos puramente retóricos, como a tipologia dos modos e a importância rítmica. A música deve se inspirar nos princípios da retórica clássica, não apenas no espírito do texto, portador de emoção e sentido.

Ele adota os princípios da nova racionalidade, mas impregnado do paradigma analógico. Mersenne segue uma ordem místico-religiosa para validar suas ideias musicais. O uníssono para ele é a imagem de Deus, sendo o mais perfeito som consonante, por refletir a elevação do espírito a Deus. Ele se expressa:

“É fácil se obter grande proveito espiritual de tal discurso [sobre o uníssono], pois que os Músicos não sentirão necessidade de novas instruções para se dirigirem a Deus, pois que o uníssono de todas as coisas do mundo os conduz; porque tudo o que se produz na terra se faz pelo uníssono dos raios do sol, e os outros astros que se unem com cada planta, quando eles despertam a natureza e quando os faz crescer: e quando os membros obedecem à alma, é para este movimento dos espíritos que estão se movendo, como o uníssono faz mover os acordes (...). Se considerarmos o conhecimento da verdade, admitimos que esta não é outra coisa senão que o uníssimo que ela se faz com o entendimento; e se ainda se eleva mais alto, vemos que é pela força do uníssono que Deus faz agir sobre todas as criaturas, e que ele nos converte a ele pela graça eficaz que é semelhante a um acorde, cujos batimentos são tão possantes que eles sempre agitam nossa vontade sem que ela jamais seja resistente.” (MERSENNE, 1636, p. 22).

Embora os movimentos das cordas na produção do uníssono pela demonstração de um esquema físico das vibrações, de forma científica e racional, ele adequa seu discurso ao serviço de Deus e de sua representação. Seu pensamento analógico está voltado para o criador, através de metáforas, comparações e pelo uso de citações filosóficas em meio às das sagradas escrituras; ele se volta mais para a moralidade do que para os efeitos musicais. Por esse viés, seu pensamento analógico possui mais eficácia que o pensamento racional.

“Podemos dizer que toda música não é quase outra coisa senão o Uníssono, como as virtudes não são outra coisa que o amor, e, conseqüentemente que o amor e o uníssono são semelhantes. Para as consonâncias são qualquer coisa de bom agradável; elas levam o uníssono, como todas as virtudes têm sua bondade e sua excelência do

amor. O que pode ser confirmado pela autoridade de Santo Agostinho.” (MERSENNE, 1636, p. 30).

Descartes e o *Compendium Musicae*

Diferente de Mersenne, Descartes seguirá outro tipo de pensamento. Ele considera a música por si mesma, rompendo com um pensamento epistemológico. Sua noção musical não é mais a que representa a ordem do cosmos. Isso marca uma transformação na estética musical. Ele funda uma autonomia do discurso musical, cuja filosofia e teoria da música não dependem mais da cosmologia e teologia. Ele pensa as regras musicais, como o número de consonâncias admitidas, os movimentos das vozes, mas não mais as justifica através dos símbolos e analogias, mas foca as funções das propriedades sonoras por si mesmas, e pensa nos efeitos musicais recebidos pelos ouvintes.

Seguindo uma estética subjetiva, a apreciação do intervalo reforça, na verdade, o domínio do julgamento pessoal mais do que a perfeição acústica em relação aos números. Descartes escreverá a Mersenne em 1630 que não reconhece os pontos característicos das consonâncias que sejam correspondentes às paixões. Para ele as paixões são classificadas como percepções que se relacionam com a própria alma. As paixões são sentimentos porque a alma as recebe da mesma maneira como se recebe objetos externos, e é isso que movimenta a alma.

Não possuem relação com o corpo, da maneira como sentimos, por exemplo, frio. Não representam objetos, pois são particulares à alma, e só temos somente consciência de seus modos de ser, embora, no entanto, sejam causadas pelo corpo. A origem das paixões está no corpo físico, daí a alma não ter controle sobre elas. A ação das paixões está em serem representadas através de objetos que suscitam paixões. Daí a razão ser a reguladora das paixões, originadas no corpo. A alma pode decidir e conduzir as ações.

Ele diz que uma mesma causa pode provocar diversas paixões, o que possui mais relação com a história pessoal de cada um do que com determinadas causas exteriores. Os movimentos transmitidos ao cérebro “representam os objetos à alma e

fazem-na ter diversas sensações.” (ROVIGHI, 2006, p. 109). Há, para Descartes, seis paixões distintas, das quais todas as outras dependem delas: são admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza.

“Todas as paixões são reações da alma ao que é benéfico ou nocivo (art. 52); mas, na frente de todas essas reações, Descartes põe a admiração, suscitada por aquilo que é novo e inusitado nos objetos (art. 53). É uma paixão que tem por objeto o conhecimento, e por isso seus movimentos permanecem no cérebro (art. 71). A admiração suscita o desejo de conhecer, reforça a atenção, é mãe do saber (art. 75), mas mesmo esta é moderada, porque poderia levar-nos a querer conhecer também o que não vale a pena.” (ROVIGHI, 2006, p. 111).

No entanto, sua filosofia, por assim dizer, contida no *Compendium Musicae*, aborda a questão do belo a partir dos problemas musicais e acústicos. A música é um suporte para a reflexão estética, embora se aprofunde em questões técnicas e acústicas; seu pensamento conduziu a uma estética de tendência “clássica”, mas subjetiva. Ele recupera as teorias antigas, muito desenvolvidas nos escritos do século XVI, mas as coloca numa “roupagem” epistemológica nova, fora do discurso metafísico e cosmológico sustentados nesse período. Sua obra possui uma ambiguidade, segundo Wymeersch (WYMEERSCH, 1999, p. 113), pois apresenta uma aparência clássica, e na sua estética das paixões, o prazer das emoções parecem ser superiores à razão; apresenta concepções clássicas do prazer estético, pois para ele todos os sentidos são capazes de qualquer prazer.

Os objetos são adaptados, estabelecidos em proporções, de modo que se possa apreendê-los pelas sensações, de maneira distinta e sem dificuldades. A proporção é aritmética, não geométrica, pois esta seria uma proporção irracional, não perceptível pelos sentidos, e isso fatigaria os sentidos. A beleza depende de uma adaptação do objeto aos sentidos percorridos e da proporção interna de seu objeto, qualidade objetiva apreciada pela razão. O critério principal para o julgamento da beleza de uma obra é sua justa proporção.

Os ritmos na música devem ser iguais para que o canto dê impressão de unidade. Proporção, equilíbrio, unidade e simetria são noções características da estética dita “clássica”. O belo faz sua ligação com o objeto musical e não com o sujeito que o contempla. O objeto da música é o som, seu fim é o prazer de mover em nós as várias paixões. A essência da música é suscitar no ouvinte uma reação; mais importante que o

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

Descartes não aborda mais o domínio da música cósmica, da harmonia das esferas. A sua música que canta é a música humana – instrumental ou vocal, esta que é feita para e pelos homens.

Considerações finais

Pretendeu-se observar brevemente que o século XVII francês possuiu um domínio por uma estética voltada para os números e paixões a partir do princípio da analogia. Esse pensamento aos poucos foi desaparecendo com a aquisição do pensamento racional. Na medida em que os autores puderam imaginar um universo harmonioso, o pensamento analógico se fez presente nos graus diversos da implicação musical. Tudo nesse pensamento se correspondia. Com Descartes e o início da chegada do “*grand siècle*”, uma distância é marcada quanto a esse pensamento, e cada vez mais começa a existir um refutamento da correspondência entre analogia musical e universo-homem, assim como um distanciamento da ligação música-números-paixões. Algumas tomadas de posição ocorreram, coexistindo teorias de base platônica, como a do padre Mersenne, e outras mudanças de pensamento, como em Descartes.

Bibliografia

BROSSARD. S. *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins et italiens et français les plus usités dans la Musique*. Paris: 1703.

COUSU. A. *La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*. Paris: 1658.

DESCARTES. R. *Lettre à Mersenne du 4 mars 1630*. Paris: Ed. Adam et Tannery, tomo I, s/d.

MASSIN, J & B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MERSENNE, M. *Harmonie Universelle, Livre premier des consonances, proposition IV, Corollaire IV*. Paris: 1637, tomo II.

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

STANLEY, S. *Dicionário Grove de Música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

WYMEERSCH. B. V. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Paris: Mardaga, 1999.

O IMAGINÁRIO DE PROFESSORES DE MÚSICA DE BARUERI, SP: TRAJETÓRIA METODOLÓGICA DE PESQUISA EM ANDAMENTO

Samuel Cintra Santos¹

Resumo

Este texto, que aborda parte da pesquisa de mestrado em andamento que realizei desde 2011, tem por objetivo descrever o percurso metodológico trilhado na coleta de dados e inserção no campo empírico, contexto no qual o trabalho se desenvolveu. Também será abordada a importância da permanente reflexão, por parte do pesquisador, sobre todo processo no decorrer do seu trabalho durante a pesquisa. Trata-se de um estudo qualitativo com sete professores de música, todos efetivos dessa rede, que atuam em quatro escolas de período integral do ensino fundamental II (6º ao 9º ano). A pesquisa busca desvelar o *imaginário* desses professores sobre o cotidiano musical dos jovens e as implicações desse *imaginário* nas suas práticas pedagógico-musicais. O estudo se assenta em uma abordagem sociocultural da Educação Musical e desenvolve-se sob a perspectiva do *paradigma da complexidade* segundo Edgar Morin. Assumo como referencial teórico de análise e interpretação o conceito de *Imaginário* segundo Michel Maffesoli. As técnicas de investigação foram: análise de documento, entrevistas semiestruturadas com os professores e observações de suas atuações nas aulas curriculares de música e nos projetos escolares. Sendo o foco deste texto apenas a descrição do percurso metodológico da pesquisa, não será apresentado, nesta comunicação, resultado ou análise dos dados da pesquisa. Justifico a opção deste recorte no entendimento que, numa perspectiva qualitativa, a reflexão sobre cada etapa da investigação implica em decisões para as próximas etapas, essa permanente reflexão, durante todo trajeto metodológico, é fundamental para propor uma leitura da realidade que dê conta da complexa relação entre professores de música, escolas, estudantes jovens e suas músicas.

Palavras-chave: Metodologia qualitativa, professores de música, escolas públicas de Barueri, imaginário.

Introdução

Este texto, que aborda parte da pesquisa de mestrado que realizei desde 2011, ainda em andamento, tem por objetivo descrever o percurso metodológico trilhado na

¹ Mestrando em Educação Musical IA-UNESP. Orientadora profa. Dra. Margarete Arroyo; samuelcintra@ig.com.br.

coleta de dados e inserção no campo empírico, contexto no qual o trabalho se desenvolveu. Também será abordado a importância da permanente reflexão, por parte do pesquisador, sobre todo processo no decorrer do seu trabalho durante a pesquisa. A investigação trata de um estudo com sete professores efetivos², da rede municipal de ensino em Barueri – SP, que atuam como especialista em música em disciplina da matriz curricular e projetos escolares³ de quatro escolas de período integral do ensino fundamental II (6º ao 9º ano).

A pesquisa, de cunho qualitativo, busca desvelar o *imaginário* desses professores de música sobre o cotidiano musical dos jovens e as implicações desse *imaginário* nas suas práticas pedagógico-musicais. As questões norteadoras são: que *imaginário* o professor de música tem sobre as relações que os jovens estabelecem com a música no seu cotidiano? Será que o *imaginário* do professor implica em ações pedagógico-musicais com jovens na escola? As técnicas de investigação foram: análise de documento, entrevistas semiestruturadas com os professores e observações de suas atuações nas aulas curriculares de música e nos projetos escolares.

O estudo se assenta em uma abordagem sociocultural da Educação Musical (ARROYO, 2013) e desenvolve-se sob a perspectiva do *paradigma da complexidade* segundo Edgar Morin (2000; 2000b; 2003; 2008; 2011). Assumo como referencial teórico de análise e interpretação o conceito de *Imaginário* segundo Michel Maffesoli (2001). Também farei uso dos conceitos de *unidade complexa*, *Dialógica* e *Sujeito* em Edgar Morin (2008; 2011) para interpretar, respectivamente, a instituição escolar, a dinâmica local e os sujeitos que aí atuam.

Percebi enquanto docente da disciplina curricular *música*⁴, projetos extracurriculares e em trabalhos com palestras e cursos de formação continuada para professores de música, que alguns questionamentos dos docentes eram recorrentes. Parte desses profissionais descrevia uma ótima relação com os estudantes, direção escolar e colegas de trabalho, outros relatavam um quadro alarmante relacionado à juventude, ao que consideravam um “péssimo” gosto musical dos jovens e a maneira resistente como se relacionavam com a música dentro da escola.

² O termo *Efetivos* refere-se a professores que foram admitidos através de concurso público.

³ Por projetos escolares me refiro a atividades que ocorrem na escola fora do âmbito curricular obrigatório. Trata-se de projetos que de modo geral são atividades optativas aos estudantes.

⁴ Música era o nome da disciplina dentro da grade curricular da escola. Pelo menos era dessa maneira que a instituição denominava essa disciplina nos documentos enviados aos professores e pais de alunos.

Essa constatação me estimulou a investigar inicialmente sobre a formação e atuação desse profissional. Porém, avançando na reflexão, entendi que focalizar a atuação e mais pontualmente as percepções que esse professor de música construía dos estudantes jovens com os quais interagia, ajudaria a esclarecer aquele “quadro” que descreviam. Visto que a música tem participação expressiva na vida cotidiana dos jovens, como indica SPOSITO (2009); ARROYO (2007; 2013); SOUZA (2000; 2009); MARTINS e CARRANO (2011) passei a me interessar sobre que *imaginário* os professores teriam sobre a relação dos jovens com música e se isso implicaria no seu trabalho pedagógico.

Nesse ponto, a produção da literatura sobre jovens e escola ganhou importância como também os estudos relacionados a jovens, música e escola.

O Estado da Arte sobre Juventude, coordenado por SPOSITO (2009), também analisa, entre outras temáticas, a produção relativa a juventude e escola. Trata-se de dissertações e teses defendidas em programas de Educação, Ciências Sociais e Serviço Social entre 1999-2006. O Estado da Arte como um todo, localizou 1.427 trabalhos, sendo que 188 tratavam do tema Juventude e escola. Desses, 39 dedicaram-se aos “significados atribuídos pelos alunos à escola e aos seus processos”. Sobre “as relações entre professores e alunos e as possíveis repercussões no processo de ensino e aprendizagem” foram localizados 12 trabalhos. (DAYREL; NONATO, 2009, p.89). Desses, apenas duas dissertações, de MOTTA (2002) e de SALÉM (2006), “investigam a relação dos professores com os jovens alunos, discutindo a postura e as percepções deste sobre os jovens e sua realidade” (DAYREL; NONATO, 2009, p.90). Vê-se assim, que pouca atenção tem sido dirigida ao *imaginário* dos professores sobre os jovens estudantes com os quais atua.

A opção por focalizar nesta comunicação a trajetória metodológica da pesquisa em andamento deve-se ao momento que a Educação Musical vive no Brasil, quando a Lei 11769/2008 que trata da obrigatoriedade do conteúdo música na educação básica tem ocupado a atenção de educadores e gestores. Sendo a metodologia desta pesquisa num formato que privilegia o entendimento da complexidade das relações entre professores de música, estudantes e escola, entendo pertinente compartilhar este aspecto do trabalho.

Trajetória metodológica

Neste tópico apresentarei a trajetória de inserção no campo empírico e caminho metodológico percorrido durante a coleta de dados. A opção foi partir da oposição ao modelo linear do processo de pesquisa que caracteriza “[...] a versão tradicional das ciências sociais quantitativas [...] (onde) o ponto de partida é o conhecimento teórico extraído da literatura ou descobertas empíricas mais antigas [...]” (FLICK, 2009, p.96). Contrário a isto e reforçando a necessidade de enredar por métodos que permitam abordar com maior eficácia as relações sociais, MORIN (2008) coloca que é preciso partir:

[...] não mais do que é assegurado, mas da crítica da certeza [...] nós só podemos começar ignorantes, incertos e confusos [...] se no início não dispomos de um método, pelo menos podemos dispor do antimétodo, pelo qual ignorância, incerteza, confusão tornam-se virtudes. (p.29)

Para FLICK (2009) a pesquisa qualitativa possui sua base na *teoria fundamentada* que “dá prioridade aos dados e ao campo sobre as suposições teóricas. [...] as teorias não devem ser aplicadas ao sujeito que está sendo estudado, mas sim “descobertas” e formuladas no trabalho com o campo e com os dados empíricos ali encontrados.” (p.96), isso requer do pesquisador avaliações constantes do percurso metodológico e a tomada de decisões sobre mudanças dos trajetos inicialmente previstos se forem necessários. Especificamente nesta pesquisa estavam previstas, no plano inicial, entrevistas individuais e grupos focais, porém na entrada em campo empírico percebi que seria mais proveitoso optar por observações e descartar os grupos focais. Tais modificações não seriam possíveis num desenho metodológico tradicional. Essa flexibilidade e circularidade do processo de pesquisa “[...] representam um dos pontos fortes da abordagem, uma vez que obriga o pesquisador a refletir permanentemente sobre todo o processo de pesquisa a luz das outras etapas [...]” (FLICK, 2009, p.98).

Segundo Uwe Flick os aspectos essenciais da pesquisa qualitativa consistem na escolha adequada “[...] de teorias convenientes; no reconhecimento e análise de diferentes perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento [...]” (2009, p.23).

Meu interesse pelo *imaginário* de professores de música se deu através da observação da reincidência de alguns padrões de discurso, proferidos pelos docentes,

relacionados aos jovens e suas músicas. A abordagem qualitativa é adequada para os objetivos deste trabalho na medida em que possibilita planejar métodos que permitam investigar a complexidade do fenômeno em estudo, o *imaginário*. Sendo assim o próprio “[...] objeto em estudo se torna o fator determinante para a escolha de um método, e não o contrário [...]” (FLICK, 2009, p.24).

O *imaginário* constitui-se de crenças, mitos, concepções, ideias, filosofias e também do vivido (SILVA, 2012), que inclui as dimensões física, biológica, social, política e econômica, as técnicas de coleta de dados precisaram necessariamente dar conta desta realidade multifacetada. Sobre isto Morim aponta que o conhecimento eficaz consegue contextualizar e englobar de maneira a não desconectar a realidade complexa de suas multidimensões, “O conhecimento pertinente é capaz de situar qualquer informação em seu contexto e, se possível, no conjunto em que está inscrito.” (2000, p. 15). Nesta mesma direção aponto como caminho viável a análise dos discursos e ações para o conhecimento do *imaginário* dos professores de música. Como instrumentos de coleta de dados empíricos foram usadas *entrevistas semiestruturadas* (abertas / informais), *dados visuais*, *análise de documento* e *observações*.

Consideram-se, nesta pesquisa, entrevistas abertas como GIL (2009, p.64), um tipo de entrevista semiestruturada, onde “[...] tanto as questões quanto a sua sequência são pré-determinadas, mas os entrevistados podem responder livremente. [...]”. Segundo GIL (2009, p. 64) entrevistas abertas contribuem “[...] para obter dados conforme objetivos definidos, evitando digressões [...] possibilita estabelecer comparações com outras entrevistas[...]”. As entrevistas informais “[...] são menos estruturadas. Distinguem-se da simples conversação apenas porque o propósito do entrevistador é o de coletar dados [...]”. Nesta categoria incluem-se as conversas informais e os “bate-papos” estabelecidos com diversos *sujeitos* durante as observações nas escolas e em outros ambientes no contexto do campo. Também é colocada nesta categoria as interlocuções realizadas com professores através de telefonemas, e-mails e Facebook⁵. As entrevistas informais “[...] têm como principal vantagem o fato de favorecerem a livre expressão dos entrevistados [...]” (GIL, 2009, p. 65). Essas características são imprescindíveis para auxiliar na delimitação do *imaginário* dos professores de música.

Também houve uso de documentos como dados. Flick coloca que:

⁵ Site de relacionamento (Rede social eletrônica)

[...] os documentos representam uma versão específica de realidade construídas para objetivos específicos [...] como uma forma de contextualização da informação [...] devem ser vistos e analisados como *dispositivos comunicativos metodologicamente desenvolvidos* na construção de versões sobre eventos [...] (2009, p.234)

Os documentos utilizados foram: Plano de Ensino (música); Plano de referência para a educação básica do município de Barueri (música e artes); Edital de concurso público (música); sites pertinentes na internet tais como o site oficial de Barueri e site da secretaria de comunicação social de Barueri.

Para suprir possíveis dúvidas e inconsistências nos discursos, após realizada grande parte das entrevistas individuais, foi necessário lançar mão de observações sistemáticas em detrimento da realização de grupos focais. Para JACOUD e MAYER (2008) a observação do comportamento concreto se constitui um modo útil e necessário “[...] devido a não adequação entre os discursos e as condutas reais dos indivíduos [...]”. Gil esclarece que a observação sistemática é aquela que “[...] o pesquisador sabe quais aspectos da comunidade, organização ou grupo são significativos para alcançar os objetivos pretendidos [...] Ele já terá incluído no protocolo as questões orientadoras da coleta de dados [...]” (2009, p. 73). Tendo sido realizada a coleta de dados através das entrevistas, documentos e observações, entendo ser possível identificar o *imaginário* por meio da análise e triangulação desses dados. Quanto a isso Stake diz que:

Ela (triangulação de dados) pode nos dar mais confiança de que determinamos corretamente o significado ou pode nos dar mais confiança de que precisamos analisar as diferenças para enxergar significados múltiplos e importantes [...] (2011, p. 139)

O trabalho de campo

O trabalho de campo foi realizado em quatro etapas:

QUADRO 1 – Etapas do trabalho de campo.

Trabalho de campo		
Etapas do trabalho de campo	Atividades realizadas no campo	Detalhamento
Etapa 1: Agosto a Outubro de 2012 “Entrada no campo empírico”	- Primeira inserção em Barueri. - Primeiros contatos com professores de música no C.A.P. - Conversas informais com professores de música e outros funcionários da SE.	Neste período trabalhei ministrando palestras na área de educação musical para professores de música e artes no C.A.P. com vistas a aproximação com professores de música.

	- Escolha dos professores parceiros na pesquisa.	
<p>Etapa 2:</p> <p>Novembro e Dezembro 2012</p> <p>“Entrevistas com professores de música”</p>	<p>- SE Concede autorização para realização de entrevistas com professores.</p> <p>- Diretores das quatro escolas integrais autorizam que as entrevistas com os professores aconteçam nas escolas.</p> <p>- Primeira conversa informal com professores parceiros da pesquisa nas escolas.</p> <p>- Entrevistas com professores parceiros.</p> <p>- Eleições 2012 (nova administração em Barueri).</p>	<p>Realizei pelo menos um encontro com cada professor antes de marcar entrevista. Essas conversas tiveram duração entre meia hora e de uma hora e meia. Esse contato inicial foi muito proveitoso, pois nos momentos das entrevistas eu já conhecia um pouco os professores</p> <p>As entrevistas foram gravadas em um <i>tablete</i> e posteriormente transcritas.</p>
<p>Etapa 3:</p> <p>Janeiro e Fevereiro 2013</p> <p>“Transcrição das entrevistas”</p>	<p>- Transcrição das entrevistas</p> <p>- Contato informal com alguns professores via redes sociais (<i>facebook</i>).</p> <p>- Necessidade de nova autorização para continuidade da pesquisa (exigências da nova gestão)</p> <p>- Pedido para observações nas escolas negado.</p>	<p>A eleição de 2012 trouxe nova gestão pública para Barueri. Isso acarretou a necessidade de realizar novos pedidos de autorização para continuidade da pesquisa. Nesse ínterim, até que as autorizações fossem concedidas, fiz contato com alguns professores através das redes sociais (<i>facebook</i>).</p>
<p>Etapa 4:</p> <p>Março a Maio 2013</p> <p>“Reinserção no campo empírico”</p>	<p>- Pedido para observações é autorizado pela SE e pelos novos diretores das escolas.</p> <p>- Reinserção nas escolas</p> <p>- Devolutiva das transcrições para os professores parceiros.</p> <p>- Observações de aulas e projetos dos professores parceiros.</p>	<p>Em algumas ocasiões: fui convidado para filmar apresentações de estudantes; realizar produção áudio visual para a aula de música; fotografar projeto no período de carnaval; Gravar composições de estudantes; produzir um CD de áudio com alguns professores de outras disciplinas.</p>

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Os parceiros na pesquisa

Participaram da pesquisa seis professores homens e uma professora. Os sete pesquisados foram entrevistados, porém apenas cinco tiveram suas aulas observadas⁶.

⁶ Os dois professores que não observei as aulas haviam permitido que eu as observasse, porém circunstâncias diversas impossibilitaram que eu as realizasse.

Dois foram os critérios para escolha dos professores: o primeiro trata-se do consentimento livre e esclarecido do professor em participar das entrevistas e/ou permissão da observação das suas aulas; O segundo refere-se ao vínculo do educador como tal em uma das escolas de ensino integral da rede municipal de ensino. Este último critério é justificado por serem nessas escolas que a música aparece como disciplina. Os nomes dos entrevistados foram substituídos para garantir a preservação de seu anonimato e são referidos no relato da pesquisa pelas iniciais de seus nomes. As idades também foram trocadas por uma variante de dois anos para mais ou para menos, dessa forma preserva-se tanto o anonimato como mantém-se uma faixa etária aproximadamente correta dos professores.

QUADRO 2 – Professores de música participantes da pesquisa

Nome	Idade	Formação Musical	Gênero
Professor J	49 anos	- Licenciatura em música (em andamento) - Saxofone (cursos informais)	Masculino
Professor F	34 anos	- Bacharel em Saxofone - Especialização: complementação pedagógica Belas artes	Masculino
Professor M1	36 anos	- Bacharel em Guitarra - Licenciatura em musica (curso para quem já é Bacharel)	Masculino
Professor M2	28 anos	- Conservatório/curso técnico (somente até o primeiro ano): Piano. - Magistério (ensino médio) - Pedagogia	Masculino
Professor M3	33 Anos	- Conservatório/curso técnico: Violão. - Logística (FATEC)	Masculino
Professor S	45 anos	- Bacharel em violão - Licenciatura em musica (curso para quem já é Bacharel)	Masculino
Professor P	30 anos	- Conservatório/curso técnico: Piano - Licenciatura em educação artística com habilitação em música	Feminino

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

A pesquisa neste momento está em fase de pré-análise dos dados.

Considerações

Uma das contribuições da pesquisa qualitativa em educação musical na contemporaneidade é sua adequação metodológica as demandas atuais, principalmente no que se refere às complexidades dos fenômenos sociais que a permeia. A educação musical escolar no Brasil tem passado por um período de intensas discussões em suas diversas esferas, política, social, econômica e cultural. Durante os últimos quarenta anos a legislação nacional não privilegiou a música como atividade curricular no âmbito da escola principalmente nos níveis de ensino em que se encontram os sujeitos adolescentes e jovens. Essa realidade impactou significativamente a produção acadêmica em Educação Musical que, enquanto área de conhecimento, não se ocupou amplamente das complexas inter-relações entre escolas, jovens, professores e músicas. Por consequência observa-se a ausência de um *corpus* de conhecimento científico que auxilie na reflexão a respeito da música nos anos finais da educação básica. Junto a isso percebo ainda incipiente a utilização de métodos que auxiliem o pesquisador em sua reflexão sobre as realidades socioculturais contemporâneas relacionadas a estes *sujeitos*.

Referências

ARROYO, Margarete. Escola, juventude e música: *tensões, possibilidades e paradoxos*. **Em Pauta** — Revista do Programa de Pós Graduação em Música – UFRGS, Porto Alegre, v. 18, p. 5–39, 2007.

_____ (org.). **Jovens e Músicas: um guia bibliográfico**. São Paula: Ed. Unesp, 2013

CORTI, Ana Paula; FREITAS, Maria Virgínia. A escola e o mundo juvenil: *experiências e reflexões*. **Ação Educativa** – São Paulo, p.38-53, 2003.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Trad. Sandra Netz. – 3ªed. – Porto Alegre: Bookman, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Estudo de caso**. São Paulo: Atlas, 2009.

JACOUD, Mylene; MAYER, Robert. **A observação direta e a pesquisa qualitativa** in POUPART, J. et all *A pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Entrevista –Revista Famecos número 15 p. 74 a 82 – Porto Alegre, 2001

MATOS, Kelma S. L. **Juventude, Professores e escola: possibilidade de encontros**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

MARTINS, Carlos H. S.; CARRANO, Paulo C. R. A escola diante das culturas juvenis: *reconhecer para dialogar*. **Educação**, Santa Maria, v. 36, nº1, p. 43-56, jan./abr. 2011

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliana Lisboa. 4ªed. – Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **O Método. 1** – A natureza da natureza. Trad. Llana Heineberg 2ªed. – Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. **O Método. 5** – *A humanidade da humanidade*. Trad. de Juremir Machado da Silva 2ª ed.. – Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Edgar Morin: ética, cultura e educação**. Alfredo Pena Vega, Cleide R. S. de Almeida, Izabel Petraglia (Orgs.) – São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *A Cabeça bem-feita – repensar a reforma e reformar, pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000b.

SILVA, Juremir M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: 3º ed. Sulina, 2012.

SOUZA, Jusamara. (org.) **Música, cotidiano e educação**. Instituto de artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

_____. (org.) **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: 2º ed. Sulina, 2009.

SPOSITO, Marília P. (coord.) **O estado da arte sobre a juventude na pós-graduação brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006)**. Vol. 1 e 2, Coleção EDVCERE: Belo Horizonte, 2009.

STAKE, Robert E. **Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam**. Trad. Karla Reis. Porto Alegre: Penso, 2011

JOVENS ESTUDANTES DE MÚSICA NA CIBERCULTURA MUSICAL: *FACEBOOK* E EDUCAÇÃO MUSICAL 2.0

Silvia Regina de Camera Corrêa Bechara¹

Resumo: Esta comunicação trata-se de um projeto de pesquisa de Mestrado, que propõe a realização de um estudo sobre as interações entre jovens estudantes de música e a cibercultura musical na mídia social *Facebook*, e suas implicações para a área de educação musical. Pretende-se desvelar se o compartilhamento de material relacionado à música nas mídias sociais contribui para as experiências e práticas musicais desses jovens. Segundo Salavuo (2005), o rápido crescimento das mídias sociais, especialmente das comunidades online sobre música nos últimos anos, deixou o campo da educação musical “desavisado” sobre as mudanças nas práticas musicais cotidianas decorrentes desta transformação. Conforme mostram estudos como os de Salavuo (2005), Waldron (2011) e Reguillo (2012), há uma gama de experiências musicais acontecendo no ciberespaço. Os internautas compartilham diversos tipos de material relacionado à música (áudios, vídeos, imagens) através dessas mídias, que, por sua vez, possuem uma estrutura que disponibiliza um espaço de discussão a respeito daquilo que é compartilhado, gerando a interação entre os usuários, propiciando um universo de aprendizagem e ampliação de conhecimentos musicais. É esse ambiente que define o que nesta proposta é denominado “cibercultura musical”. Baseada em recursos etnográficos virtuais (HINE, 2004), a pesquisa será realizada com estudantes de música, jovens entre 18 e 29 anos. A interpretação dos dados será fundamentada nos campos da ciberantropologia e da perspectiva sociocultural da educação musical (JORGENSEN,

¹Licenciada em Educação Musical, mestranda em Música, área de Educação Musical no Instituto de Artes da UNESP; Orientadora: Profa. Dra. Margarete Arroyo; E-mail: silvia.cbechara@gmail.com. Bolsista da CAPES – DS – Mestrado.

2011). Por fim, será proposta uma discussão sobre aquelas interações e a formação musical desses estudantes inseridos nesta cibercultura.

Palavras-chave: juventude; mídias sociais; educação musical.

Introdução

A presente investigação está situada no campo da Educação Musical, vertente sociocultural, e dialogará com outros campos do conhecimento dada a demanda transdisciplinar do seu tema. Este projeto de pesquisa focaliza jovens estudantes de música e a cibercultura musical no ambiente da mídia social *Facebook*. Pretende-se desvelar o impacto que o compartilhamento de material relacionado à música nas mídias sociais tem nas experiências e práticas musicais dos jovens e discutir as interações dos jovens e as músicas nas mídias sociais tendo em vista a formação musical destes sujeitos.

Grande parte dos jovens estudantes está imersa na cibercultura de forma geral, mas interagindo de diferentes formas com a música e “navegando” por um espaço que oferece diversas opções sonoras, visuais e sociais. Partindo deste pressuposto, as questões que nortearão a pesquisa são: o que constitui a cibercultura musical no Facebook? Como acontecem as interações desses jovens e a cibercultura musical no facebook? Os jovens relacionam o compartilhamento relacionado à música no Facebook com suas experiências e práticas musicais no mundo presencial? Caso sim, como esse relacionamento acontece?

Baseada em recursos etnográficos virtuais, a pesquisa será realizada com estudantes de música, jovens entre 18 e 29 anos, matriculados em cursos de formação técnica e cursos superiores em música, bem como frequentadores de cursos não formais, como, por exemplo, a Escola de Música de São Paulo (EMESP), a ETEC de Artes ou cursos de música do SESC e do Projeto Vocacional, todos oferecidos no estado de São Paulo. Embora os Estudos da Juventude defendam a descronologização dessa fase da vida em razão da diversidade de momentos de entrada e saída da condição juvenil (SPOSITO, 2005), essa delimitação etária justifica-se por ser, segundo resultado de pesquisa de Reguillo (2012) a que mais uso faz do Facebook.

Revisão Bibliográfica

Com o advento da internet, novas formas de se relacionar socialmente surgiram. Tornou-se possível comunicar-se com pessoas do mundo inteiro, tomar conhecimento de outras culturas e pensamentos, e também as pessoas passaram a se expressar de outras maneiras, publicando fatos de suas vidas, bem como opiniões e gostos sobre diversos assuntos.

A literatura se refere ao jovem de hoje de diversas formas: “n-geners” (TAPSCOTT, 1999), “generación @” (FEIXA, 2000), “los nuevos bárbaros” (REGUILLO, 2012).

Os “N-Geners” ou “Geração Net” – termo usado por Tapscott (1999) ao se referir aos sujeitos que no final da década de 1990 tinham entre 2 e 22 anos – estiveram cercados do que chamamos de “nova mídia”², ou seja, já nasceram imersos nesta cultura da interação via internet, que segundo BARCELOS (2010), apresenta possibilidades de comunicação e expressão mais interativas e imersivas que a mídia chamada de “tradicional” (TV, rádio e jornal). Segundo Tapscott,

Como já nascem com a tecnologia, as crianças da Geração Net a assimilam. [...] Com a assimilação, as crianças veem a tecnologia como apenas mais uma parte de seu ambiente e a assimilam juntamente com as outras coisas. Para muitas crianças, usar a nova tecnologia é tão natural quanto respirar. (TAPSCOTT, 1999, p. 38).

Tal fato possibilita que eles utilizem essa tecnologia como ferramenta para suas atividades cotidianas, e nos processos de aprendizagem e socialização.

Segundo Barcelos (2010), um dos motivos pelos quais os jovens fazem uso da internet é para “aprendizagem experimental”. Eles se apropriam dessa mídia para conhecer o mundo ao seu redor, buscar respostas para seus questionamentos, e o mais interessante é que, segundo o autor, “os elementos interativos da internet implicam que estas experiências não são aprendidas isoladamente, mas discutidas e trocadas com amigos e colegas através de e-mails, salas de *chat*, *bulletin boards* e *blogs*.” (BARCELOS, 2010, p. 47).

Essas novas mídias chamaram a atenção de pesquisadores da área da educação os quais vêm desenvolvendo estudos que tratam da temática educação por meio das TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação). Machado e Tijiboy (2005) atentam

² “Nova mídia”, segundo BARCELOS (2013) é o nome que se dá às tecnologias que possibilitam a “troca de informações entre indivíduos e grupos”, como por exemplo telefones celulares, SMS, e-mails, *instant messengers*, sites de redes sociais, jogos online etc.

para o potencial socializador das redes sociais virtuais, considerando um impulsionador das relações humanas. Raupp e Eichler (2012), em seu estudo acerca das implicações do Facebook no ensino de química, destacam os efeitos motivacionais que as redes sociais provocam em seus estudantes, além de verificarem que as redes sociais incentivam o trabalho em grupo e a colaboração entre os estudantes, e permitem a construção de novos espaços de aprendizagem.

A área de educação musical apresenta pouca pesquisa na temática “música e redes sociais”, na comparação com outras áreas de conhecimento, que, segundo Gohn (2008) “já encaram os ambientes virtuais seriamente e investem em projetos explorando o ciberespaço.” (GOHN, 2008, p. 118). Segundo Salavuo (2005), o rápido crescimento das redes sociais, e das comunidades online, possibilitou novas práticas musicais, envolvendo diferentes processos de aprendizagem. A pouca atenção que o campo da educação musical tem conferido ao assunto tem gerado uma distância entre as relações estabelecidas com a música e com a aprendizagem musical no cotidiano e as relações propostas no contexto da formação musical.

Algumas pesquisas tratam da temática “educação musical e TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação)” de forma geral, dentro da qual destacam as redes sociais como um espaço onde se estabelecem novas relações com a música, atentando para a necessidade de se discutir o assunto entre os educadores musicais, visando a reflexão de práticas pedagógicas mais relacionadas com a contemporaneidade.

A dissertação de mestrado de Popolin (2012) apresenta um trabalho sobre a escuta de música dos jovens através de tecnologias digitais de forma geral. Sessenta e cinco por cento deles disseram que utilizam-se das redes sociais, blogs e sites para compartilhar músicas (POPOLIN, 2012, p. 72). Ramos (2012) também investigou a escuta de nove jovens, e analisou o quanto eles aprendiam sobre música através de tecnologias portáteis. Em um dos capítulos, comenta sobre a utilização das redes sociais – por exemplo, Youtube e Orkut – pelos entrevistados para o compartilhamento de músicas que gostam com amigos. Ramos destaca que “com o advento das redes sociais e o seu fortalecimento como espaço de interação entre as pessoas, a indicação de músicas ocorre nesse ambiente virtual.” (RAMOS, 2012, p. 108).

Salavuo (2005) descreve dois estudos sobre uma comunidade online³ de música na Finlândia. O primeiro investiga os processos de aprendizagem envolvidos nos fóruns

³ Endereço da comunidade online estudada: www.mikseri.net

de discussão sobre música no site da comunidade. Já o segundo, analisa a relação dos usuários com o site, e como isso se torna um ambiente que possibilita as práticas musicais e aprendizagem de um modo geral. Ambos estudos mostram que a comunidade online analisada propicia um ambiente de troca de informações sobre música, contribuindo para a construção de conhecimento musical. Segundo o autor,

Em qualquer caso, a comunidade de música online claramente motiva muitos jovens a fazer música exatamente da forma que sentem ser mais adequada. Isso possibilita um ambiente onde eles estão aptos a ter sua música ouvida por outras pessoas que partilham das mesmas ideias. (SALAVUO, 2005, p. 309, tradução nossa).

Já no artigo para o *Journal of Music Education and Technology* (2008), Salavuo propõe uma reflexão para a área de Educação Musical, a partir das transformações causadas pela Web 2.0⁴ e da observação do fato das redes sociais estarem presentes na vida da maior parte dos estudantes de música (SALAVUO, 2008, p. 1). Segundo o autor, “SNP’s [Social Networking Platforms – Plataformas de rede social] são usadas para criar conexões, mas também para compartilhar as músicas de alguém, fornecendo informação, assim como para a aprendizagem.” (SALAVUO, 2008, p.1, tradução nossa).

Reguillo (2012), pesquisadora mexicana, levanta questões sobre as relações entre jovens e músicas mediadas pelas redes sociais *YouTube* e *Facebook*. A autora chama a atenção para a opção de “compartilhar”, presentes nessas plataformas de redes sociais, que permite uma infinidade de trocas musicais. A partir de depoimentos dos jovens que entrevistou, sinaliza as possibilidades proporcionadas pelo *YouTube* e *Facebook*, enfatizando que

por meio do compartilhar como se incrementa tanto a cultura musical como o saber vinculado à música, em um tráfico incessante de ‘informação’ que não se esgota em seu conteúdo musical propriamente dito, que se avança [...] para um repertório amplo de possibilidade de ‘saberes’ que transbordam as margens limitadas do *main stream* musical.” (REGUILLO, 2012, p. 160, tradução nossa).

Gohn (2008) também acredita no potencial de ampliação de conhecimento que as redes sociais apresentam, ressaltando que “se antes recebíamos recomendações de novas músicas de nossos professores, parentes e amigos, na atualidade podemos seguir

⁴ Web 2.0: “[...] termo que foi usado pela primeira vez em 2004 para descrever uma nova forma pela qual desenvolvedores de software e usuários começaram a utilizar a Web: isto é, como uma plataforma onde conteúdos e aplicativos não eram mais criados e publicados por indivíduos, mas continuamente modificados por todos os usuários de uma maneira participativa e colaborativa (KAPLAN; HAENLEIN, 2010 *apud* BARCELOS, 2010, p. 41).

indicações de pessoas que nunca vimos, que falam outro idioma, que vivem em países distantes.” (GOHN, 2008, p. 115).

Portanto, os trabalhos levantados até o momento mostram as diferentes formas de interação dos jovens com a música por meio das redes sociais, atentando para sua potencialidade na ampliação de saberes musicais.

Assim, este projeto de pesquisa visa refletir acerca desta cibercultura musical no *Facebook*, possibilitando a discussão, a partir de autores como DeNora e Jorgensen, a respeito de diferentes práticas pedagógicas que se relacionem com as experiências sociais contemporâneas.

Justificativa

A temática “cibercultura” vem sendo discutida com certo destaque em outras áreas do conhecimento, mas na música ainda há poucos trabalhos sobre o assunto, principalmente no Brasil.

O uso das mídias sociais está presente no cotidiano dos jovens, fazendo parte de suas vidas de forma que as utilizam nas suas construções culturais, sociais e de identidade (BARCELOS, 2010). Desta maneira, é de extrema importância que o educador musical que trabalha ou irá trabalhar com este jovem, entenda este mundo virtual, bem como as contribuições que podem surgir nas interações com a música no ciberespaço, e quais práticas e experiências musicais são vivenciadas neste mundo virtual.

Gohn acredita que para o educador musical é “inevitável se deparar com questões envolvendo as tecnologias digitais, que na atualidade respondem por grande parte das informações que chegam até músicos, professores e alunos.” (GOHN, 2008, p. 118). Além disso, destaca que outras áreas já apresentam pesquisas diversas a respeito do ciberespaço, fato que não vem acontecendo na área da Educação Musical.

Compreender de que forma a música está presente no ciberespaço, e discutir o impacto dessas práticas para a formação musical do sujeito, pode levantar questões importantes para serem pensadas na Educação Musical na contemporaneidade.

Procedimentos metodológicos e técnicos

Inicialmente, esta pesquisa seria realizada com jovens estudantes do Ensino Fundamental 2 e Ensino Médio. Porém, após realizar um estudo exploratório nos perfis

das mídias sociais de alguns destes jovens, verifiquei que havia pouco material compartilhado relacionado à música. A leitura do artigo de Reguillo também me ajudou a pensar sobre a faixa etária, pois em sua pesquisa, observou uma “maior disponibilidade para ‘perder-se em suas buscas’ [...] entre os jovens que vão dos 18 aos 24 anos”. (REGUILLO, 2012, p. 158, tradução nossa). Nesta pesquisa exploratória que a autora relata em seu artigo, pesquisou jovens entre 18 e 29 anos, e a partir de algumas reflexões acerca das faixas etárias, decidi mudar o perfil dos sujeitos que participarão da pesquisa, seguindo a ideia de Reguillo.

Esta investigação será de natureza qualitativa e realizada por meio de pesquisa de campo *online* baseada em recursos etnográficos virtuais. O campo *online* estará delimitado à plataforma de mídia social *Facebook*, cujos internautas serão jovens estudantes de música. A coleta de dados da cibercultura musical praticada por esses jovens será feita por intermédio da observação participante virtual, análise de perfis dos estudantes no *Facebook*, de entrevistas semi-estruturadas (presenciais e/ou à distância) e um grupo virtual de discussão.

Investigações baseadas em técnicas etnográficas presenciais tem sido bastante utilizadas no campo da Educação geral, bem como da Educação Musical. Apesar de algumas reservas de antropólogos sobre essa apropriação (FONSECA, 1999, p. 58) esse procedimento metodológico tem promovido um significativo avanço na compreensão das práticas educacionais como produção cultural.

Na Educação Musical, as técnicas etnográficas são utilizadas em diversos trabalhos, principalmente nos que se alinham com uma perspectiva sociocultural (ARROYO, 1999; 2005), onde o diálogo com a Etnomusicologia, que como antropologia utiliza o método etnográfico, é frequente. Segundo Bresler (2007), o campo da

[...] etnomusicologia ofereceu importantes *insights*, tanto no nível paradigmático quanto no nível de questões e métodos. A etnomusicologia tem suas raízes intelectuais e métodos na musicologia e na antropologia, buscando a compreensão da música no contexto do comportamento humano. (BRESLER, 2007, p.14).

Segundo Elisabeth Lucas (1995), a etnomusicologia contribui para a educação musical com a sua “experiência reflexiva advinda da concepção do trabalho do etnomusicólogo”, atentando para a importância de contemplar “a natureza cultural do fazer musical”. (LUCAS, 1995, p. 14).

Dessa maneira, pretendo utilizar-me de técnicas da chamada etnografia virtual (HINE, 2004) para levantar os dados para a pesquisa, sem a pretensão de fazer uma etnografia virtual no sentido estrito do termo.

Hine (2004), chamando a atenção para as relações sociais que estabelecemos por meio e na internet, sugere que a etnografia (adaptada para o virtual) possa ser um método de pesquisa que auxilie a compreensão destes fenômenos socioculturais no ciberespaço. “A etnografia [...] pode servir para alcançar um sentido enriquecido dos significados que vai adquirindo a tecnologia nas culturas que a acolhem ou que se constituem graças a ela.” (HINE, 2004, p. 17, tradução nossa).

Baseando-se nas técnicas da etnografia tradicional, a autora relaciona dez princípios para a etnografia virtual. Luciano Caroso, em sua tese de doutorado, sintetiza com palavras-chave cada um dos princípios, dividindo-os em princípios relacionados ao Contexto – usos, mediações, fluidez, mobilidade, assincronia e outros relacionados ao Etnógrafo – delimitação, intermitência, relevância, autorreflexão, adaptabilidade. (CAROSO, 2010, p 83).

Desta forma, comecei a pesquisa com uma rede de dez estudantes de música, contatados por meio de uma rede criada no *Facebook*. Inicialmente, através de um recado postado em meu perfil pessoal, será pedido que amigos e colegas educadores compartilhem a mensagem a respeito da pesquisa com sua rede de amigos e alunos. Assim, a partir dos contatos dos estudantes, manifestando interesse em participar, será formada a rede inicial de aproximadamente 10 estudantes. Posteriormente, esta poderá ser ampliada até 20 jovens, seguindo com as seguintes etapas:

- Acompanhamento, durante 4 meses das postagens nos perfis do *Facebook*, com registro das observações em um diário de campo;
- Entrevistas virtuais;
- Criação de um grupo no *Facebook* somente para a pesquisa, no qual serão feitas algumas propostas para discussão entre pesquisadora e estudantes;
- Análise dos dados;
- Interpretação dos dados.

A interpretação dos dados será feita a partir de alguns conceitos e questionamentos propostos pela CiberAntropologia (“*CyberAnthropology*”), pois esse campo de conhecimento “questiona como o ser humano entende a si próprio e os outros,

como é estruturada sua vida quando embebida em ambientes virtuais, diante dos desafios postos pela internet como um meio dominante.” (SPRONDEL; BREYER; WEHRLE, 2011, p. 2, tradução nossa).

A discussão a respeito das reflexões e implicações desta pesquisa para a Educação Musical será embasada nas ideias da filósofa da Educação Musical Estelle Jorgensen (2011). Segundo Jorgensen (1997),

A educação musical [...] é uma colagem de crenças e práticas. Seu papel na formação e manutenção dos [mundos musicais] - cada qual com seus valores, normas, crenças e expectativas - implica formas diferentes nas quais ensino e aprendizagem são realizados. Compreender esta variedade sugere que pode haver inúmeras maneiras nas quais a educação pode ser conduzida com integridade. A busca por uma única teoria e prática de instrução musical aceita universalmente, pode levar a uma compreensão limitada (JORGENSEN, 1997 apud ARROYO, 2013, p. 231).

Utilizando a metáfora de educação musical como uma teia (*web*) utilizada por essa autora, podemos pensar a educação musical como uma interconexão de vários elementos, práticas e formas de aprendizagem. O professor então compartilha conhecimento com os alunos, e há uma reciprocidade neste processo. Na “conectividade” desses elementos, o professor tem um papel importante, fazendo-se necessário o conhecimento deste complexo sistema da “teia”.

A partir do entendimento desta cibercultura musical, pretendo levantar discussões sobre qual a contribuição destas práticas e vivências musicais no ciberespaço para a formação musical deste jovem, buscando um diálogo com pensamentos contemporâneos da educação musical.

Bibliografia

ARROYO, M. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese (Doutorado em Música) – PPG Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. Música na Floresta do Lobo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, 17-28, set. 2005.

_____. Pensando a educação musical imaginativamente: uma filosofia da educação musical por Estelle Ruth Jorgensen. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 27, jun.

2013 . Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000100021&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20.jun.2013.

BARCELOS, R. H. *Nova mídia, socialização e adolescência: um estudo exploratório sobre o consumo das novas tecnologias de comunicação pelos jovens*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Escola de Administração da UFRGS, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24512/000747049.pdf?sequence=1>> . Acesso em 06.mar.2013.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 16, 7-16, mar. 2007.

CAROSO, L. *Etnomusicologia no ciberespaço: processos criativos e de disseminação em videocliques amadores*. Tese (Doutorado) – Escola de Música da UFBA, Salvador, 2010. Disponível em: <http://luciano.caroso.com.br/caroso_tese.pdf>. Acesso em 09.abr.2013.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FEIXA, Carles. Generación @: La juventud em La era digital. *Nómadas*, Nº. 13, 2000, págs. 75-79. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3989394>>. Acesso em:12.mar. 2013.

FONSECA, Cláudia. Quando cada caso não é um caso: pesquisa etnográfica e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 10, p. 58-78, Jan/Fev/Mar/Abr 1999. <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde10/rbde10_06_claudia_fonseca.pdf>. Acesso em: 04.jul.2013.

GOHN, Daniel Marcondes. Um breve olhar sobre a música nas comunidades virtuais. In: *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 19, p.113-119, 2008.

HINE, C. *Etnografía Virtual*. Trad. Cristian P. P. Hormanzábal. Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona: Editorial UOC, 2004.

JORGENSEN, Estelle R. *Pictures of Music Education*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e educação musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. *Boletim do NEA*, Porto Alegre, ano 3, n. 1, p. 9-15, 1995.

MACHADO, J. R.; TIJIBOY, Ana W. Redes Sociais Virtuais: um espaço para efetivação da aprendizagem cooperativa. *Revista Renote*. vol. 3, nº 1. CINTED – UFRGS. Maio, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/renote/article/view/13798/7994>>. Acesso 04.out.2012.

POPOLIN, A. *Jovens, escuta diária de música e aprendizagem musical*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da UFU, Uberlândia, 2012.

RAMOS, S. N. *Escuta portátil e aprendizagem musical: um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelos dispositivos portáteis*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2012.

RAUPP, D.; EICHLER, M.L. A rede social Facebook e suas implicações no ensino de química. *Revista Renote*. vol.10, n. 1. CINTED-UFRGS. Julho, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/renote/article/view/30860/19216>>. Acesso 06.mar.2013.

REGUILLO, R. Navegaciones errantes: De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, n. 18, dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2012000200007&lng=es&nrm=iso>. Acesso 08.mai.2013.

SALAVUO, Miikka. The Nature of Online Music Communities And Their Relation To Music Education. In: The First European Conference on Developmental Psychology of Music, 2005, Finland. *Anais...* Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006. p. 306-309. Disponível em: <<https://www.jyu.fi/hum/laitokset/musiikki/projektit/ecdpm2005/proceedings.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2012.

SALAVUO, Miikka. Social media as an opportunity for pedagogical change in music education. In: *Journal of Music Education and Technology*, Great Britain, V. 1, N. 2-3, p. 121-136, nov. 2008. Disponível em: <<http://miikkasalavuo.fi/SalavuoSocialMedia.pdf>>, Acesso em: 20.nov.2012.

SPOSITO, Marília. Indagações sobre as relações entre juventude e a escola no Brasil: institucionalização tradicional e novos significados. *Jóvenes, Revista de Estudios sobre Juventud*, México, v. 9, núm. 22, janeiro-junho 2005. p. 201-227.

SPRONDEL, J.; BREYER T.; WEHRLE, M. CyberAnthropology – Being human on the internet. In: 1st Berlin Symposium on Internet and Society, 2011, Berlin. Working paper n.4/11. 1st Berlin Symposium on Internet and Society. Outubro, 2011. Disponível em: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1943399>. Acesso em: 20 de julho de 2012.

TAPSCOTT, D. *Geração Digital: A crescente e irreversível ascensão da geração Net*. Trad. Ruth Gabriela Bahr. 1ª Edição. São Paulo: Makron, 1999.

WALDRON, Janice. Locating Narratives in Postmodern Spaces: A Cyber Ethnographic Field Study of Informal Music Learning in Online Community. In: *Action, Criticism, and Theory for Music Education Journal*, v. 10, n. 12, p. 31-60, 2011. Disponível em: <http://act.maydaygroup.org/articles/Waldron10_2.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2012.

APOIO



DAP / IA / UNESP
Departamento de Artes Plásticas

**Programa de
Pós-Graduação**
Mestrado / Doutorado
Instituto de Artes - Unesp

<http://www.ia.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto---artes/publicacoes/>

jornadapesquisaunesp.blogspot.com.br

www.amostraiunesp.blogspot.com.br