

FAP REVISTA CIENTÍFICA 21

REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II



DOSSIÊ arte e comunicação

volume 21 n. 2 jul./dez. 2019 ISSN 1980-5071



APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por doutores, doutorandos ou mestres em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte, Tecnologia e Comunicação, Cinema, Dança, Música, Teatro, Educação e Ciências Humanas, nas suas mais variadas formas de análise (inter) disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado 'Arte e Comunicação', coordenado pelos professores doutores Cristiane Wosniak e Giancarlo Martins, ambos da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

A experiência dos coordenadores, na área da pesquisa e da docência, são reflexos de seus currículos.

Cristiane Wosniak é doutora em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual, pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). É mestra em Comunicação e Linguagens - linha de Cibermídia e Meios Digitais - UTP (2006) pela mesma instituição. É Especialista em Artes-Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (1996). É bacharel e licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Paraná (1987) e também bacharel e licenciada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1992). Atualmente é vice-coordenadora e docente titular/permanente do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná e professora adjunta, vinculada ao Colegiado do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Desde 2019 é docente titular/permanente do Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Educação da Universidade Federal do Paraná vinculada à linha de pesquisa Linguagem,

Corpo e Estética na Educação (LICORES). Na Universidade Federal do Paraná, exerce ainda a função de coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. É membro do Grupo de Pesquisa KINEDÁRIA - Arte, Poética, Cinema, Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq). É pesquisadora do GP ELiTe - Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (PPGE/UFPR/CNPq), onde se encontra vinculada à linha de pesquisa: Teatralidades, Artes do Corpo e Estudos da Performance na Educação. Pesquisa os temas relacionados às Imbricações entre a Dança, o Corpo, o Cinema e Artes do Vídeo e as Avançadas Tecnologias de Comunicação e Informação aplicadas às Artes e à Educação.

Giancarlo Martins é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Possui graduação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1994) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Professor e pesquisador do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), onde coordena o Núcleo de Estudos em Dança. Integrou a equipe de pesquisadores do Programa Rumos Itaú Dança e colaborou com Enciclopédia de Dança do Instituto Itaú Cultural. É docente permanente do Mestrado Profissional em Artes da Unespar/FAP, vinculado à linha de pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. Tem experiência na área de Artes do Corpo, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: Teorias do Corpo e da Dança, História e Memória, Dança Contemporânea e Processos de Criação.

Em suas relações (inter)institucionais nacionais e internacionais os coordenadores promovem, neste Dossiê, a reunião de instigantes artigos, ensaios, resenhas e uma entrevista, elaborados sob variadas perspectivas, provenientes de pesquisas do campo das Artes e das Comunicações.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Editora Geral dos Periódicos da FAP

Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná

Divisão de Pesquisa E Pós-Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / Vice-Rector: **Prof. Dr. Sydney Roberto Kempa**

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: **Profa. Dra. Salete Machado Sirino**

Vice-Diretor / Vice-Dean: **Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: **Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva**

Editores Chefe / Editor-in-chief: **Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

Organizadores do Dossiê/ Organizers of the Dossier

Dra. Cristiane Wosniak, Dr. Giancarlo Martins

Técnicos / Technicians

Capa / Cover: **Me. Rodrigo André da Costa Graça (UTFPR)**

Projeto Gráfico / Graphic Design: **Juciene Santos**

Bibliotecário / Librarian: **Me. Mary Tomoko Inoue**

Orientadores/Advisors

Me. Aline Vaz

Universidade Tuiuti do Paraná

Dra. Ana Flávia Merino Lesnovski

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Carlise Scalamato Duarte

Universidade Federal de Santa Maria

Dra. Cristiane Wosniak

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Denise Adriana Bandeira

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Fábio de Jabur Noronha

Universidade Estadual do Paraná/EMBAP

Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dr. Giancarlo Martins

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Gisele Miyoko Onuki

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Me. Ivana Deeke Fuhrmann

Universidade Regional de Blumenau

Me. Juliana Maria Greca

Universidade Federal Tecnológica do Paraná

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado

Universidade Estadual do Paraná/FAP

Dra. Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini

Universidade de Caxias do Sul

Dr. Marco Aurélio Cruz e Souza

Universidade Regional de Blumenau

Dra. Maria Cristina Mendes

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dr. Rafael Bona

Universidade do Vale do Itajaí

Universidade Regional de Blumenau

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense – campus Umuarama

Conselho Editorial / Editorial Board

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)

Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)

Dra. Anaís Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)

Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)

Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)

Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)

Dra. Cynthia Schneider (IFPR)

Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)

Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)

Dr. Francisco Gaspar Neto (Unespar)

Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)

Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)

Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)

Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)

Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)

Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)

Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)

Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)

Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)

Dr. Raphael de Boer (FURG)

Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)

Dra. Rosane Kaminski (UFPR)

Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)

Dra. Sandra Fischer (UTP)

Dra. Sônia Tramujas (Unespar)

Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)

Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

FAP REVISTA CIENTÍFICA 21

REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II

arte

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

© 2019 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

Indexadores:



Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.21 n.2 (jul. / dez.,
2019). Curitiba: FAP, 2019 - 318 p.

Semestral

ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos. I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705
CDU 7(05)

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7339
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

SUMÁRIO**EDITORIAL12**Cristiane Wosniak
Giancarlo Martins**EIXO - CORPO REVISITADO NAS ARTES PERFORMÁTICAS E NAS COMUNICAÇÕES****O REENACTMENT POLÍTICO DA PERFORMANCE E SEUS MICROATIVISMOS DE AFETOS18**

Christine Greiner

ENTRE LUGARES: O CORPO POLÍTICO E ARTÍSTICO NA VIDEODANÇA *DANCER*.....33Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo
Juliana Maria Greca**COLETIVO TRADEMARK: O DESMANCHE DO CONCEITO DE COMUNIDADE PRATICADO NA DANÇA.....56**

Giancarlo Martins

O CORPO QUE HABITO: ESSE NÃO É O CORPO DA SALA DE AULA, DO MUSEU, NEM O CORPO DA ACADEMIA!.....74

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

EIXO - LEITURAS SEMIÓTICAS SOBRE AS LINGUAGENS HÍBRIDAS**ONÇA-PINTADA E DANÇA DA CHUVA: APROPRIAÇÕES POÉTICAS NO FILME *EXISTO*, DE CAO GUIMARÃES103**

Maria Cristina Mendes

A POÉTICA DO ESPAÇO EM *CAFÉ MÜLLER* DE PINA BAUSCH: CORPOS-FIGURINOS TRADUZIDOS EM DANÇA120

Gabriela Spezzatto

CORPO, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO ICÔNICA NA LINGUAGEM DO VIDEOCLÍPE.....138

Cristiane Wosniak

EIXO - JOGOS DIGITAIS, ARTE E INTERATIVIDADE***ART OF GAMING*: GESTUALIDADES FOTOGRÁFICAS EM JOGOS DIGITAIS.....172**

Julieth Corrêa Paula

EIXO - ARTES E NARRATIVAS HÍBRIDAS: JORNALISMO E ANIMAÇÃO SERIADA

CONHECENDO CHUÑIBENITE, O LITERATO DE VILLA SAN JUAN: UM PASSEIO PELO HIBRIDISMO CULTURAL E PELAS FRONTEIRAS ENTRE REALIDADE, POLÍTICA E FICÇÃO NO JORNALISMO RESISTENCIANO189

Arthur Aroha Kaminski da Silva

O INCRÍVEL MUNDO DE GUMBALL: REFLEXÕES SOBRE HIBRIDAÇÃO, HIPERTEXTO, ANTROMOPORFISMO E TECNO-IMAGEM NA NARRATIVA SERIADA NO *MEDIA LIFE*209

Janiclei Mendonça

EIXO - TEORIAS E ANÁLISES DO DISCURSO NA CONTEMPORANEIDADE

CONTORNOS DA FIGURA FEMININA NA OBRA DE GUSTAV KLIMT: O MITO DESNUDADO230

Érica Schlude Wels

***O HOMEM E O CAVALO*, DE OSWALD DE ANDRADE: CARNAVALIZAÇÃO E SÁTIRA MENIPEIA 253**

Wallisson Rodrigo Leites

ENTREVISTA

DANÇANDO CRIATIVAMENTE: ENTREVISTA COM JUSSARA MILLER274

Maria Célia Bruno Mundim

RESENHAS

UMA LEITURA DE STRANGE TOOLS: ART AND HUMAN NATURE, DE ALVA NOË (2015)279

Rosa Hercoles

A DANÇA DO FUTURO285

Rousejanny da Silva Ferreira

ARTIGO INTERNACIONAL

LA ALTERIDAD COMO ESTADO DE CREACIÓN291

Christine Greiner

CONTENTS**EDITORIAL12**

Cristiane Wosniak
Giancarlo Martins

AXIS - REVISED BODY IN THE PERFORMING ARTS AND COMMUNICATIONS**PERFORMANCE'S POLICY REENACTMENT AND ITS AFFECT MICROACTIVISMS18**

Christine Greiner

BETWEEN PLACES: THE BODY POLITICAL AND ARTISTIC IN THE VIDEO DANCE *DANCER*34

Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo
Juliana Maria Greca

TRADEMARK COLLECTIVE: THE DISRUPTION OF THE CONCEPT OF COMMUNITY PRACTICED IN DANCE57

Giancarlo Martins

EL CUERPO QUE HABITO: ¿ESTE NO ES EL CUERPO DEL AULA, DEL MUSEO, NO EL CUERPO DE LA ACADEMIA!75

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

AXIS - SEMIOTIC READINGS ABOUT HYBRID LANGUAGES**JAGUAR AND RAIN DANCE: POETIC APPROPRIATIONS IN THE MOVIE *EXIT*, BY CAO GUIMARÃES104**

Maria Cristina Mendes

THE POETICS OF SPACE IN PINA BAUSCH'S CAFÉ MÜLLER: BODIES-COSTUMES TRANSLATED IN DANCE121

Gabriela Spezzatto

BODY, IMAGE AND ICONIC REPRESENTATION IN MUSIC VIDEO LANGUAGE139

Cristiane Wosniak

AXIS - DIGITAL GAMES, ART AND INTERACTIVITY**ART OF GAMING: PHOTOGRAPHIC GESTURES IN DIGITAL GAMES173**

Julieth Corrêa Paula

AXIS - HYBRID ARTS AND NARRATIVES: JOURNALISM AND SERIAL ANIMATION

MEETING CHUÑI BENITE, VILLA SAN JUAN LITERATE: A TOUR BY THE CULTURAL HIBRIDISM AND THE BORDERS BETWEEN REALITY, POLITIC AND FICTION IN THE RESISTENCIANO JOURNALISM190

Arthur Aroha Kaminski da Silva

THE AMAZING WORLD OF GUMBALL: REFLECTIONS ABOUT HYBRIDIZATION, HYPERTEXT, ANTHROPOMORPHISM AND TECHNO-IMAGE IN THE SERIAL NARRATIVE IN MEDIA LIFE210

Janiclei Mendonça

AXIS - THEORIES AND ANALYSIS OF DISCOURSE IN CONTEMPORARY

CONTOURS OF THE FEMALE FIGURE IN GUSTAV KLIMT'S WORK: THE UNDRESSED MYTH..231

Érica Schlude Wels

"O HOMEM E O CAVALO", BY OSWALD DE ANDRADE: CARNAVALIZATION AND MENIPPEAN SATIRE.....254

Wallisson Rodrigo Leites

INTERVIEW

DANCING CREATIVELY: INTERVIEW WITH JUSSARA MILLER.....274

Maria Célia Bruno Mundim

REVIEWS

A STRANGE TOOLS READING: ART AND HUMAN NATURE, BY ALVA NOË (2015)279

Rosa Hercoles

THE DANCE OF THE FUTURE286

Rousejanny da Silva Ferreira

INTERNATIONAL ARTICLE

ALTERITY AS A CREATION STATE291

Christine Greiner

EDITORIAL

O dossiê “Arte e Comunicação” reúne pesquisas que têm por foco questões relacionadas ao estudo das Artes em diálogo com as Comunicações.

Os fenômenos de convergência e emergência dos meios de comunicação no século XXI têm modificado as formas de produção, organização, distribuição e consumo das diversas linguagens artísticas em plataformas multimidiáticas. Em meio à inteligência coletiva, nos deparamos, cada vez mais, com um espécie de comunicação participativa, interativa em que as colisões entre as mídias analógicas e digitais são decorrentes de transformações culturais coexistentes e não excludentes. Assim, corpo, ciência, tecnologia, narrativas inter(trans)midiáticas, contaminações, releituras, redes sociais, arte, performance, coletivos de criação artística, revistas em quadrinhos, animações, cinema, publicidade, jornalismo, videoclipe, games, blogs, vlogs, videoarte, videoinstalação, dança, videodança, música, moda e design, são alguns dos temas que atravessam as discussões aqui apresentadas.

Acreditamos que na articulação de possíveis aproximações entre os argumentos de cada texto – agrupando-os a partir do recorte dos eixos temáticos enunciados na chamada de artigos para o referido dossiê –, construímos uma espécie de coerência interna entre os diferentes objetos, perspectivas e metodologias utilizadas pelos/as autores/as.

No eixo temático 1 – **O CORPO REVISITADO NAS ARTES PERFORMÁTICAS E NAS COMUNICAÇÕES**, quatro artigos constituem uma interessante reflexão sobre o corpo politizado, mediatizado e coletivizado na contemporaneidade. Este eixo inicia com um texto de Christine Greiner – gentilmente cedido à Revista Científica/FAP – e intitulado ***O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos***, cujo objetivo se distancia de uma análise pura e simples dos problemas sociológicos, econômicos e políticos decorrentes de dois movimentos que têm suscitado reverberações epistemológicas importantes na arte da performance. Por um lado Greiner observa o crescente fortalecimento das tecnologias digitais e da ampliação das zonas de indistinção entre vida *on line* e *off line* e, por outro lado, reflete sobre as manifestações urbanas que constituem redes de

resistência e que têm um papel relevante na performance e na coletividade, sobretudo na última década. A autora indaga-se sobre como e com que meios a performance vem se reinventando, a partir do que identifica como uma espécie de *reenactment* ontológico.

Já no artigo ***Entre-lugares: o corpo político e artístico na videodança Dancer***, as autoras Juliana Maria Greca e Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo, analisam de forma rigorosa a videodança *Dancer* (Dara Friedman, 2011), abordando-a sob a perspectiva das relações multiculturais em Miami Beach – local onde *Dancer* foi filmada – discutindo sobre sua potencialidade política/artística, a qual destacam tanto em sua estrutura dramatúrgica como linguagem audiovisual, quanto em seu enunciado performativo constituído nos corpos e nas danças ali presentes.

Giancarlo Martins, por sua vez, é o autor do artigo ***Coletivo Trademark: o desmanche do conceito de comunidade praticado na dança***. O autor analisa o modo como coletivos artísticos se transformaram durante a última década, instaurando novos modos de comunicação e ação política. Trata-se de uma mudança nos modos de comunicar e de agir coletivamente que, a despeito da criação de circuitos e espaços de criação, bem como a promoção de reconfigurações no sistema cultural e artístico, é capturado pelos dispositivos de poder do capitalismo tardio, tornando-se uma espécie de *trademark* a chancelar boa parte produção artística contemporânea da dança.

E, encerrando o primeiro eixo temático, o artigo ***O corpo que habito: esse não é o corpo da sala de aula, do museu, nem o corpo da academia!*** de Marcos Antonio Bessa-Oliveira discute o corpo na contemporaneidade: o corpo da sala de aula (escola), o corpo do museu (artístico) e o corpo da academia (físico) que não se colocam nesses lugares estabelecidos por sistemas disciplinares, artísticos e de formas perfeitas para considerarem corpos como epistêmicos. Bessa-Oliveira recorre, em seu texto, às epistemologias descoloniais *biogeográficas* que emergem nas fronteiras a fim de evidenciar que apesar de ser a camada mais superficial entre a sensibilidade e o mundo exterior, os corpos diferentes não são considerados pelos pensamentos e sistemas hegemônicos porque não aprendem, não se expõem e não qualificam-se fisicamente como quer o padrão de corpo moderno colonial.

No eixo temático 2 – **LEITURAS SEMIÓTICAS E(M) LINGUAGENS HÍBRIDAS**, três artigos elaboram um percurso inusitado, recorrendo aos postulados semióticos, para descrever, analisar e interpretar fenômenos artísticos e comunicacionais: cinema, documentário, dança e videoclipe. Neste eixo as poéticas artísticas e as linguagens convergem e se contaminam borrando fronteiras entre as artes e as comunicações.

A autora Maria Cristina Mendes em ***Onça-pintada e dança da chuva: aproximações poéticas no filme Exlsto, de Cao Guimarães***, investe em uma leitura aberta do filme *Exlsto* (2010), uma adaptação do romance *Catatau*, publicado em 1975 por Paulo Leminski. É pelo viés de uma teoria da adaptação e de uma desconstrução da lógica cartesiana, mote de ambas as narrativas, que Mendes destaca uma espécie de estilo neoBarroco, despertando reflexões acerca da produção de filmes de arte na contemporaneidade, quando a definição de categorias é mais complexa.

Já em ***A poética do espaço em Café Müller de Pina Bausch: corpos-figurinos traduzidos em dança***, a autora Gabriela Spezzatto parte dos aportes teóricos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, e da Poética do Espaço de Gaston Bachelard, para realizar a análise de um excerto do filme *Pina* (2011) de Wim Wenders em que o foco da atenção recai sobre a obra *Café Müller* (1978) de Pina Bausch. A análise evidencia de que forma e com que meios os corpos-figurinos configuram-se como potentes agentes semióticos cujos significados são abertos a diferentes leituras subjetivas.

E Cristiane Wosniak, em ***Corpo, imagem e representação icônica na linguagem do videoclipe***, toma como *corpus* de análise, o videoclipe *Power* (2010) do cantor estadunidense, Kanye West, dirigido pelo cineasta Marco Brambilla. Além da semiótica peirceana, a autora busca embasamento nas concepções teóricas de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Denise Azevedo Duarte Guimarães, com o objetivo de explicar o argumento de que ocorre, neste videoclipe particular, uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte multimidiática, propício à intervenção e instauração de novas significações.

O eixo temático 3 – **JOGOS DIGITAIS, ARTE E INTERATIVIDADE**, é constituído unicamente pelo artigo de Julieth Corrêa Paula, intitulado ***Art of Gaming: gestualidades fotográficas em jogos digitais***. A autora aposta em pressupostos teóricos e metodológicos

que fundamentam seu artigo e orientam três das dimensões da *Art of Gaming*: a fotografia, o videogame e o jogador tendo em vista os principais aspectos técnicos, estéticos, materiais e imateriais da imagem digital contemporânea. Atravessado pela noção de gestualidades fotográficas, este texto articula conceitos que transitam entre o mundo dos games e o mundo da fotografia.

No eixo 4 – **ARTES E NARRATIVAS HÍBRIDAS: JORNALISMO E ANIMAÇÃO SERIADA**, dois artigos apresentam reflexões atualizadas e críticas sobre fenômenos midiáticos simbióticos e híbridos.

Arthur Aroha Kaminski da Silva é o autor de ***Conhecendo Chuñi Benite, o literato de Villa San Juan: um passeio pelo hibridismo cultural e pelas fronteiras entre realidade, política e ficção no jornalismo resistenciano***. O artigo aborda o portal *online* de humor jornalístico nomeado *Angaú Noticias* que é uma espécie de jornal de autoria anônima sediado na cidade de Resistencia, capital da província de Chaco, norte da Argentina, cuja única assinatura ou autoria indicada é a de um personagem ficcional: o ‘literato’ Chuñi Benite. Silva defende a proposta literária e jornalística do portal como um produto cultural ficcional de grande potencial simbólico, político e histórico.

Em ***O incrível mundo de Gumball: reflexões sobre hibridação, hipertexto, antropomorfismo e tecno-imagem na narrativa seriada media life***, a autora Janiclei Mendonça tece considerações sobre a hibridação estética e os hipertextos presentes na estrutura narrativa da série de animação *O Incrível Mundo de Gumball* (2011) de *Ben Bocquelet*, discutindo-os no interior do conceito da tecno-imagem de Vilém Flusser, com o objetivo de compreender a obra enquanto produto dos novos modos de produção e consumo audiovisual contemporâneo.

O eixo 5 – **TEORIAS E ANÁLISES DO DISCURSO NA CONTEMPORANEIDADE** é composto de dois artigos.

Em ***Contornos da figura feminina na obra de Gustav Klimt: o mito desnudado***, a autora Érica Schlude Wels examina a obra do pintor Gustav Klimt (1862-1918), líder do movimento da ‘Secessão’ e figura da ‘Modernidade Vienense’, a partir do recorte da figura feminina, em sua nudez naturalista, banhada por elementos simbólicos, ornamentos dourados e mosaicos que se expandem até o infinito, tornando-se a marca do *Jugendstil*

(*Art Nouveau*). A autora ainda destaca o mito como uma fonte inesgotável para as metáforas presentes nas pinturas de Klimt e traz para a discussão um contemporâneo do artista: Sigmund Freud (1856-1939), estabelecendo entre ambos contatos dialógicos.

O autor Walisson Rodrigo Leites, por sua vez, reflete em ***O Homem e o Cavalo, de Oswald de Andrade: carnavalização e sátira menipeia***, sobre uma das referências do Modernismo brasileiro: Oswald de Andrade. O que interessa ao autor é o fato de que parte da produção oswaldiana que revela o caráter antropofágico de sua escritura, por meio da estetização da linguagem teatral, tem aparecido com pouca frequência nos cursos de Letras e nas pesquisas em Literatura no Brasil, a exemplo de suas peças de teatro. É a partir desta constatação que Rodrigo Leites examina a obra *O homem e o cavalo* (1934), um dos textos que se destaca na produção alegórica oswaldiana. O percurso analítico traçado neste artigo se baseia nos conceitos de ‘carnavalização’ e de ‘sátira menipeia’, elaborados por Bakhtin.

No eixo **ENTREVISTA** – o texto ***Dançando criativamente - entrevista com Jussara Miller***, a autora Maria Célia Bruno Mundim apresenta uma conversa dialógica realizada com a artista da dança Jussara Miller em 2019 na cidade de Campinas, São Paulo. Jussara Miller é bailarina, coreógrafa e educadora somática, graduada em Dança pela Unicamp. É também mestre e doutora em Artes pela mesma instituição. É autora dos livros: *A Escuta do Corpo* (Summus, 2007) e *Qual é o corpo que dança? - Dança e Educação Somática para adultos e crianças* (Summus, 2012).

No eixo **RESENHAS** – dois livros são apresentados de forma crítica, reflexiva e também poética.

Rosa Hercoles apresenta, em ***Uma leitura de Strange Tools: art and human nature, de Alva Noë (2015)***, uma resenha crítica apurada sobre um dos livros do filósofo estadunidense Alva Noë destacando que ao fazer tal exercício, necessita também adotar as premissas por ele formuladas em seus estudos acerca da natureza da mente e da experiência humana. Referência do livro resenhado: NOË, Alva. **Strange Tools: art and human nature**. New York: Hill and Wang, 2015.

A autora Rousejanny da Silva Ferreira, por sua vez, apresenta a resenha crítica do livro ***La Danza Del Futuro/A Dança Do Futuro*** de Jaime Conde-Salazar. Publicado originalmente em espanhol no ano de 2018 e fruto de cartas escritas entre 2014 e 2015, o pesquisador e artista espanhol, Jaime Conde-Salazar, atravessa questões da dança e suas relações com a teoria e instituições de arte, seus atravessamentos históricos, políticos, sociais e de gênero. Referência do livro resenhado: CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Continta me tienes, 2018.

E finalizando o dossiê Arte e Comunicação, novamente, a autora Christine Greiner – convidada dos coordenadores do dossiê –, contribui com um texto inédito em publicações no Brasil, intitulado ***La alteridad como estado de creación***. Este texto foi originalmente publicado como um dos capítulos do livro ***Componer el plural: escena, cuerpo e política*** (2017) organizado pela editora Polígrafa (Barcelona). Dados catalográficos: ISBN: 978-84-343-1363-7; 340 páginas; idioma: castellano; *Colección Danza y Pensamiento*, nº 6. A tradução para o castelhano ficou a cargo de Marcela Canizo. A autora gentilmente o cedeu para ser publicado na Revista Científica FAP. Nossos eternos agradecimentos por esta imensa contribuição ao Periódico.

O presente dossiê apresenta algumas perspectivas, ainda que parciais, sobre as possíveis convergências entre as artes e as comunicações. Espera-se, sinceramente, que a sua incompletude possa estimular a proposição para a *Revista Científica da FAP* de outras abordagens sobre o tema.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Cristiane Wosniak
Giancarlo Martins
Coordenadores do Dossiê

O REENACTMENT POLÍTICO DA PERFORMANCE E SEUS MICROATIVISMOS DE AFETOS¹Christine Greiner²

Desde o final dos anos 1990, dois movimentos têm suscitado reverberações epistemológicas importantes na arte da performance. O primeiro está relacionado ao fortalecimento das tecnologias digitais e da ampliação das zonas de indistinção entre vida *on line* e *off line* propostas pelas novas gerações de usuários, conhecidos como nativos digitais, geração Z, geração pós-internet, *otaku*, *floating generation*, entre outros rótulos. Em termos conceituais, estas navegações entre ciberespaço e vida fora das telas tem, aos poucos, desestabilizado as distinções entre materialidade e imaterialidade, público e privado, real e ficcional, entre outras dicotomias fadadas à extinção. Trata-se de uma mudança lógica que tem ressignificado muitos termos e conceitos. Imaterialidade, por exemplo, passou a ser compreendida como um mergulho na concretude (pouco importa se analógica ou digital), como propôs Antonio Negri (2012). Quanto às zonas de cruzamentos entre público e privado, sinalizam a indistinção entre ambientes de dentro e de fora, anunciando o reconhecimento de um fluxo cada vez mais intenso de espacialidades singulares, mas nunca absolutamente distintas. Não se trata apenas de locais (casa, rua e cidade), e sim, de fluxos e ambientes, considerados sistemas sógnicos e não apenas territórios geográficos.

1 Este texto foi originalmente publicado como um dos capítulos do livro **Performance na Esfera Pública** (2017), organizado pela pesquisadora Ana Pais e publicado pela Editora Orfeu Negro (Lisboa). Dados catalográficos: ISBN: 9789898327963; idioma: Português (PT); 224 páginas; tradutor: Luis Leitao. A autora do presente artigo – *O Reenactment político da performance e seus microativismos de afetos* – Christine Greiner, gentilmente o cedeu para ser publicado no dossiê Arte e Comunicação da Revista Científica FAP.

2 Professora de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) e leciona no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e no curso de Comunicação das Artes do Corpo. É autora dos livros *Leitura do corpo no Japão* (2015), *Corpo em Crise* (2010), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi professora visitante na Université Paris 8, nas universidades japonesas de Rikkyo e Kansai Gaidai. Os principais temas de sua pesquisa são a cultura japonesa contemporânea, comunicação, artes e filosofia corporal. Desde 2003, dirige a coleção Leituras do Corpo publicada pela Annablume. Email: christinegreiner3@gmail.com

Já o segundo movimento, que se intensificou de maneira mais explícita na última década, refere-se às manifestações urbanas que constituem redes de resistência, como foi o caso da Primavera Árabe, das Batalhas de Seattle e das passeatas de 2013 no Brasil, entre muitos outros exemplos espalhados pelo mundo. Nestes casos, o problema mais grave diz respeito ao modo ambíguo como estas redes e coletivos lidam com a alteridade – ora alimentando-se delas, ora promovendo ações imunizantes que deflagram a clausura em políticas identitárias cada vez mais segregadoras.

O objetivo deste ensaio não é analisar os problemas sociológicos, econômicos e políticos decorrentes destes movimentos, mas sim, indagar como a performance vem se reinventando, a partir do que identificamos como uma espécie de *reenactment* ontológico. Trata-se da revitalização de sua aptidão política para o compartilhamento através de *microativismos de afetos*.³

Para estas microações, o aspecto público da performance que mais interessa é aquele voltado à constituição do *munus*, como aparece na etimologia de *communitas* (comunidade) e do *comum*.

Roberto Espósito (2010) explicou a complexidade deste termo latino, observando que ele não pode ser confundido com a *res publica* (a coisa pública) nem com o espaço público. Mas também não é similar à definição sociológica de esfera pública.⁴ *Munus* estaria próximo da perda das bordas e de uma espécie de espasmo e vazío do sujeito e seus modos de desfazimento no coletivo, lembrando assim, performances artísticas que colocaram em evidência e buscaram desestabilizar os dispositivos de poder.

Como observou Fischer-Lichte (2008, p. 27), os atos performativos são sempre não-referenciais porque não se referem a condições pré-existentes como essências interiores, substâncias, identidades estáveis ou qualquer coisa que possa ser “expressa”. Expressividade seria exatamente o oposto de performatividade porque implicaria em algo que já existe e por isso poderia ser expresso, enquanto o ato performativo seria aquilo

3 Este termo foi concebido para conferências que proferi em junho de 2015, na Alemanha, durante o evento *Corpo em Crise*, promovido pela curadora Bettina Masuch.

4 Bojana Cvejic e Ana Vujanovic explicitaram em *Public Sphere by Performance* (2012), as diferenças entre os entendimentos sociológicos e antropológicos da esfera pública e a abordagem artística que também indaga sobre cidadania e responsabilidade a partir de outros pressupostos.

que se constitui como uma realidade possível, imanente. Se o *munus* se constitui no coletivo, na diluição das bordas desafiando a noção de sujeito preeexistente e pronto, ele é também materialidade da ação performativa que emerge do corpo e faz da identidade uma singularidade processual e não uma realidade pronta e individual.

Quando a performance passou a ser reconhecida como uma linguagem específica, alguns modelos e procedimentos tornaram-se reconhecíveis e reincidentes, como normalmente acontece no processo evolutivo de todas as linguagens. É também quando surge um mercado de atuação muito ligado às galerias de arte e museus, onde tem sido celebrados os grandes nomes.⁵

Nestes contextos institucionais, observa-se uma estabilidade incompatível com a concepção de ação performativa. Não se trata aqui de um juízo de valor, mas do reconhecimento de como dispositivos de poder neoliberais impactam modos de pensar, agir, criar e circular.

Portanto, o tipo de *reenactment* político-filosófico a que este ensaio se refere não diz respeito à reencenação de performances históricas, mas ao *reenactment* de um certo traço cognitivo. Como explicou Rebecca Schneider em *Performing Remains, art and war in times of theatrical reenactment* (2011), o termo *reenactment* começou a ser amplamente usado na passagem do século XX para o XXI, quando tinha a ver com a prática de refazer ou reencenar um evento precedente. No entanto, nem sempre relacionou-se a reconstituições de obras ou acontecimentos, uma vez que este reencenar sempre implicou, inevitavelmente, em uma nova experiência, em um novo corpo e em um novo ambiente.

O *reenactment* ontológico da performance, indaga acerca do *munus* de sujeitos performers não imunizados e não subservientes ao mercado, demonstrando aptidão para a exposição radical àquilo que não é o mesmo, ou seja, reativando, de certa forma, a função-performance de operador de desestabilização. Como propôs Andre Lepecki (2006, 2010), o *reenactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que ainda podem agir, não como reprodução da experiência passada, mas como aquilo que pode vir a ser.

5 O exemplo mais citado é o de Marina Abramovic, importante referência da história da performance que tem circulado por grandes museus como o MoMa de Nova York.

Mas o que seria, em termos políticos, este vir a ser? Pode-se assumir que os contextos que emergiram entre os anos 1990 e pós 2000, agenciaram enunciados de modo a engendrar ações performativas não subservientes à lógica imediatista típica dos circuitos neoliberais de arte? Seria possível romper com a lógica gerencial que administra prazos e verbas; e com a governamentalidade neoliberal que prioriza a preservação das regras do jogo e nunca os seus jogadores?

PRODUZIR, FAZER E AGIR

De maneira tácita, algumas das principais questões que atravessam este debate nasceram na Grécia Antiga. Aristóteles costumava diferenciar *poiésis* (produzir no sentido de agir) de *práxis* (fazer no sentido de agir). No centro da *práxis* (aqui acentuada da forma como é traduzida nas línguas latinas) havia uma vontade que se exprimia imediatamente na ação. E no da *poiésis*, uma produção na presença, ou seja, a produção de algo que não existia e que passava a existir apenas no momento em que surgia à plena luz, sem ocultamento. A *práxis* teria portanto um aspecto prático, de produção e ação no mundo. Já a *poiésis*, embora também implicasse em uma produção, ao invés de produzir algo palpável, constituiria um modo de verdade, um desvelamento. A partir destes pressupostos, Aristóteles concluiu que a *poiésis* caracterizaria o ser humano. Ela estaria no interior do fazer humano, enquanto a *práxis* explicitaria a condição humana como ser vivente, animal, e seria uma espécie de principio do movimento ou vontade (apetite, desejo e volição).

Com o passar dos séculos estas distinções se ofuscaram, como explicou Giorgio Agamben em seu primeiro livro *L'Uomo senza Contenuto* (1974). *Poiésis* foi traduzida pelos latinos como *agere*, ou seja, algo como “por em obra” ou *operari* e não mais como o estar na presença. Já para os romanos transformou-se em *actus* e *actualitas*, também traduzidos para o plano do *agere*, como produção voluntária de um efeito. No período moderno, diante das exigências políticas e com as novas forças de trabalho e necessidades sociais, não parecia restar a menor possibilidade de distinguir *poiésis* e *práxis*, produção e ação. O fazer do homem tornara-se, definitivamente, uma atividade produtora de um efeito real, ou seja, uma ação no mundo.

Apesar da soberania desta concepção moderna de produção e ação, a singularidade das diferentes formas de trabalho continuou sendo considerada uma questão fundamental com implicações evidentes na vida cotidiana. Foi neste sentido que Karl Marx propôs no seu manuscrito *Grundrisse*, a distinção entre trabalho material e trabalho imaterial. O trabalho material sempre produziria algo outro (carro em linha de montagem e artefatos, por exemplo), enquanto o imaterial produziria o seu próprio processo, como um pianista que cria música enquanto toca o piano ou um intelectual que articula ideias e conceitos, enquanto pensa, escreve ou fala. Aquilo que se desdobra da produção processual já seria outro resultado e não exatamente a produção daquele trabalho (por exemplo a publicação de um livro, a gravação de uma composição etc).

Outra palavra que também foi muito estudada e já continha a ideia de um “ir através da ação na ação” (sem nada fora desta ação) é “experiência”. Aristóteles chegou a sugerir uma afinidade entre experiência e *práxis*, mas diferenciou os objetos afirmando que o objeto da teoria seria a verdade e o objeto da *práxis*, a ação. A experiência, por sua vez, estaria mais próxima de um intelecto prático capaz de determinar esta ou aquela ação particular. Nota-se que, para Aristóteles, só o ser humano determina a sua ação e pode seguir até o seu limite. Por isso, experiência e *práxis* fariam parte do mesmo processo e o princípio determinante, tanto da *práxis* como do intelecto prático (a experiência), seria a vontade.

Um autor fundamental para este debate que busca definições de arte, assim como, a sua função ou potência na vida cotidiana, é Friedrich Nietzsche (1844-1900). Antes dele, o lugar da arte parecia sempre mais próximo da *poiésis*, entendida como produção de modo de verdade e de desvelamento, e não como produção de uma ação. Com Nietzsche, especialmente em 1887, a partir da primeira publicação de *Genealogia da Moral*, a arte passa a ser reconhecida como uma vontade de potência ou como aquilo que teria a possibilidade de instaurar novos mundos e novas ações. Nietzsche estava mais interessado na criação do que na recepção da arte, problematizando a hipótese kantiana de que a produção da arte seria um estado estético amparado exclusivamente pela noção de beleza e por um desinteresse inato, isento de qualquer implicação social e política. Mesmo assim, do século XVIII ao século XIX, a arte foi reduzida à produção de sentimentos, excluindo a cognição

de todo processo de criação. *Poiésis* ou poética seguiram atreladas à noção de beleza desinteressada e a um fluxo de sentimentos, promovendo um deslocamento conceitual que acabou por negligenciar o primeiro sentido do termo *poiésis* que seria a ação.⁶

A PERFORMANCE COMO OPERADOR DE DESESTABILIZAÇÃO

As experiências de performance sempre foram historicamente marcadas pela aptidão para ação e, sobretudo, para a ação compartilhada (rituais, movimentos coletivos e assim por diante). Mesmo nas obras autobiográficas sempre houve, em alguma instância, a ação de uma memória *no ato de rerepresentá-la para o outro*, promovendo a desestabilização da própria memória e do corpo, a partir do compartilhamento. Por isso, o reconhecimento da ação política ou ação performativa (AUSTIN, 1962; BUTLER, 1997) que desafia a tendência inevitável da performance ao desaparecimento (PHELAN, 1993) sempre foi fundamental.

Todas estas questões tem sido exaustivamente debatidas, mas o aspecto que parece mais relevante a este ensaio, é que antes de ser propriamente considerada uma linguagem ou de se constituir como um campo de estudos, a performance afirmou-se como um *operador de desestabilização*,⁷ cuja ação política mais significativa seria a de implodir paradigmas, modelos, hábitos e padrões. Neste sentido, as experiências de dança, artes visuais ou teatro, uma vez corroídas pela performance não representariam uma hibridação de linguagens, mas sim, modos de pensar e agir, impregnados por uma disponibilização radical para enfatizar a metaestabilidade de cada um destes sistemas artísticos, irremediavelmente fragilizados pela exposição àquilo que não é dado *a priori*, mas sim, constituído na ação.

Este modo de agir da performance só se instaura corporalmente a partir do momento em que se escancara à alteridade. Neste viés, o aspecto público não seria restrito aos espectadores, nem aos espaços públicos, que eventualmente ocupam, ou às

6 Cabe lembrar que Platão havia banido a arte e os artistas da *polis*, justamente porque reconheceu o poder de ação da arte. Se, desde o início, a arte tivesse sido considerada inofensiva (apenas fruição estética), não teria representado nenhum risco aos gregos.

7 Esta definição de performance como *operador de desestabilização* foi proposta por mim, pela primeira vez, durante uma conferência proferida no Encontro do Instituto Hemisférico, realizado no Sesc Vila Mariana em São Paulo, em 2010. Em seguida, publiquei alguns artigos aprofundando esta ideia, na coletânea *Corpo em Cena*, em 2013; e na *Rivista Danza e Ricerca*, em 2014 (ver Referências).

redes ideológicas de práticas discursivas. Mas sim, à sua aptidão para fazer da alteridade um estado de criação, simulando uma operação do organismo que dá ignição ao próprio processo de cognição e afetação.⁸

ENTRE A AÇÃO E A PRODUÇÃO: EXEMPLOS DE PERFORMANCES NO BRASIL

Embora exista um longo percurso de debates afirmando o caráter não estático do indivíduo, há uma série de questões políticas que acabam deflagrando identidades e segmentações de todo tipo (raciais, sociais, geográficas etc). Neste mesmo sentido, os debates entre o que se constitui como ação ou produção, foram agravados de maneira radical nos últimos anos. No que se refere especificamente à arte, o problema deixou de ser o embate entre fruição estética e conhecimento. O que passou a importar é se há ou não valor comercial. Assim, as tensões entre obra de arte e mercadoria parecem incidir em todos os debates e a performance não é exceção.

No Brasil, tem havido uma proliferação de pesquisas, publicações e debates a este respeito. Ao mesmo tempo, parece inevitável conviver com as consequências daquilo que alguns autores identificaram como um novo sistema econômico que poderia ser chamado de “capitalismo artista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) e um fundamentalismo generalizado da criatividade – cujo efeito mais nocivo é transformar boa parte da criação em entretenimento e exibição (GIELEN, 2015).

Na contramão desta tendência, alguns projetos recentes têm se mostrado potentes, na tentativa de restaurar a aptidão performativa da abertura radical ao outro e a revitalização do *munus* da performance. Estes exemplos não são mobilizados literalmente pelas manifestações de rua ou pelas redes digitais, citadas no início deste ensaio. No entanto, refletem questões atravessadas por estes fenômenos, referindo-se sobretudo a modos de repensar comunidades, à relação da performance com o público, às estratégias para expor autobiografias e constituir narrativas a partir da abertura radical ao outro, entre outros temas.

⁸ Em um recente ensaio que escrevi para o livro *Componer el Plural* (ver bibliografia) explico que em termos orgânicos aquilo que o cérebro detecta como diferente de si mesmo gera diversidade no sentido de instaurar novos modos de percepção e estados corporais, que seriam os pontos de partida para processos de cognição e afetação.

Um bom exemplo foi o projeto *1000 Casas*, proposto pelo coreógrafo Marcelo Evelin e o coletivo Nucleo do Dirceu, na cidade de Teresina (capital do Piauí). O projeto organizou uma instalação performática, resultante de vivências que ocorreram durante os anos de 2011 e 2012, quando os quinze participantes do Dirceu visitaram 500 casas de suas vizinhanças (o objetivo era chegar a 1000).⁹

A proposta surgiu de uma inquietação do próprio Núcleo, que passou a indagar o lugar do espectador em um espaço que não fosse a platéia dos teatros. O procedimento foi bastante simples: os artistas começaram a entrar dentro das casas dos moradores do Grande Dirceu – bairro onde fica a sede do coletivo – para provocar o interesse e o que chamaram de “corresponsabilidade do morador pela arte”. As intervenções aconteceram como ‘visitas’ ou ‘assaltos’, no sentido da surpresa de chegar sem ser convidado. Cada integrante escolheu um perfil de casas para visitar e uma performance a fazer, optando por critérios variados que partiram de alguma característica da casa escolhida (ter azulejos, por exemplo), ou das pessoas que viviam na casa (moradores idosos), ou ainda a partir de algum acontecimento (uma casa que testemunhou episódios de violência doméstica). Independente da escolha realizada, o foco dos artistas esteve sempre na performatividade do encontro e do diálogo com o outro, assim como na criação de um ambiente real (o encontro presencial) e fictício (a narrativa construída a partir do diálogo com o residente na casa).

Uma das intenções foi abordar o lugar privado com um ato público. Como explicaram no site do grupo:

Nas ações desenvolvidas, o privado torna-se público e vice-versa, numa inversão que confunde também a noção de artista e espectador, e os sentidos do que seja arte e cotidiano. A esfera pública se estabelece de forma política pelo compartilhamento do comum. E a esfera privada, porque o acontecimento se dá na singularidade do indivíduo, em seu universo particular. Com temas predefinidos para as performances nas casas – como violência doméstica, bolha, cachorra, corpo-coisa e outros –, os artistas provocam o interesse dos moradores pela arte e propõem uma participação conjunta, executando um ato público no espaço privado que resulta em confusão proposital sobre a função do ator e do espectador.

⁹ Os integrantes do Nucleo que participaram deste projeto foram Allexandre Santos, Caio César, César Costa, Cleyde Silva, Elielson Pacheco, Humilde Alves, Izabelle Frota, Jell Carone, Jacob Alves, Janaína Lobo, Layane Holanda, Marcelo Evelin, Regina Veloso e Soraya Portela. Durante os dois anos de projeto, houve apoio da Petrobras e do Ministério da Cultura, com patrocínio via Lei Rouanet e Governo Federal.

Além das instalações que apresentavam fragmentos de narrativas e movimentos criados durante as visitas às casas, o projeto resultou em um livro com o mesmo nome, onde foram reunidas documentações diversas das vivências propostas. Neste caso, o *reenactment* político das ações foi evidenciado, uma vez que o “resultado final” foi praticamente inexistente, constituindo-se em processo na ação compartilhada.

Outro exemplo que também buscou a vitalização do sentido de comunidade, foi A *Cozinha Performática*, proposta pelo Núcleo Marcos Moraes que iniciou seus trabalhos em junho de 2013. A metodologia do projeto são parcerias artísticas, desenvolvendo pesquisa e procedimentos dinâmicos colaborativos que consideram o artista como um articulador de processos permanentes de criação.¹⁰

Logo no primeiro ano de trabalho, apelidado de *Ano do Cavalo*, quando nasceu o solo de Marcos Moraes (*Anatomia do Cavalo*), foram produzidos ensaios fotográficos, vídeos, espetáculos, instalações, jantares performáticos e combinações diversas que os artistas costumam chamar de ‘combos’. Nesta etapa, mais de quarenta participantes enfrentaram o desafio de viver e criar junto. Em 2015 ou o *Ano Digestivo* construiu-se uma plataforma colaborativa de pesquisa e criação, com a organização de Jantares Performáticos, inspirados pelo trabalho de Gordon Matta-Clark, especialmente em relação ao restaurante ‘Food’ que este artista criou no Soho, no início dos anos 1970.

De acordo com Moraes, o desafio é entender quais são as possíveis dramaturgias que emergem dos encontros. Nestes contextos, todo trabalho artístico é considerado político. O desafio é acionar novas formas de partilha com o público, que na verdade não existe no sentido convencional, uma vez que todos que assistem também participam ativamente da experiência. Talvez a ação performativa mais potente deste projeto seja justamente esta: absorver os espectadores de modo a romper com a dicotomia entre artistas e público, assim como, com o distanciamento entre privado e público.

10 O projeto foi apoiado por duas edições do Programa Municipal de Fomento à Dança de São Paulo (2014 e 2015) e pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança, para a circulação de algumas obras por diferentes cidades de Brasil. Em 2014, A Cozinha Performática recebeu o Prêmio Denilto Gomes de Dança, na categoria especial de “plataforma colaborativa”.

Além do solo, o projeto gerou o livro *Cozinha Performática* (2014), coordenado por Ana Teixeira e reunindo artigos de professores, pesquisadores e artistas; o vídeo *Sabroso*, com direção de Osmar Zampieri; e os próprios jantares, oferecidos em várias cidades do Brasil. Embora explicitamente apenas a referência a Gordon Matta-Clark, não há como negligenciar a ressonância à noção de antropofagia, tão cara à cultura brasileira.

Ao propor um canibalismo cultural, inspirado pelos índios Tupinambás, o poeta Oswald de Andrade explicitou o apetite eclético brasileiro para tudo devorar, criando devires insubordinados a origens, matrizes e raízes. Ao lidar com múltiplas linguagens e pessoas com histórias absolutamente distintas entre si, de certa forma, Moraes cria uma interlocução com este movimento do início dos anos 1920, provocando um *reenactment* de antigas questões e metáforas, a partir de seus jantares performativos que desafiam a noção de identidades prontas e narcísicas, valorizando aquilo que se faz com e a partir do outro.

Um último exemplo significativo em termos de compartilhamento radical da obra (e seus processos de criação) é a performance autobiográfica da artista pernambucana Oriana Duarte, desenvolvida desde 2002. Tudo começou quando a artista sentiu uma forte vertigem, subindo uma serra em Faxinal do Céu, localizada na cidade de Pinhão, no estado do Paraná. A hipóxia ou falta de oxigênio sentida por alpinistas, conhecida também como “mal da montanha”, inspirou a performer a desafiar os limites do corpo. Além disso, uma série de acontecimentos pessoais colaboraram para que ela decidisse impor ao seu próprio corpo dificuldades extremas, típicas dos esportes radicais. O objetivo era provar, para si mesma, que seria possível seguir adiante.

Em 2003, o projeto E.V.A. (Experimentos em Vôos Artísticos) testou a execução de três modalidades de esportes: um salto de bungee-jumping, uma descida de rappel, e uma subida de escalada. A transformação da prática destes esportes em performances, pode ser observada na concepção de gestos mínimos de demarcação de território, por exemplo: sementes de orquídeas lançadas durante o salto, inscrições com giz nas superfícies de subida e descida das rochas, e assim por diante. A leitura da obra da escritora brasileira Clarice Lispector também ajudou a performer a nomear a exposição da primeira fase da pesquisa de “Querer Viver”.

Em 2004, durante um salto, Oriana ficou pendurada pelos pés e os olhos estouraram para fora do globo ocular. Vinte e oito dias depois, razoavelmente recuperada, a performer seguiu com o projeto para realizar o rappel e a escalada. Esta etapa gerou o vídeo “Os Riscos de E.V.A.” que discutia força física, cansaço, fragilidade, coragem, medo e a constituição dos estados e sensações de corpo a partir da alteridade em relação a ambientes naturais, pedras, rochedos, matas e, por fim, uma grande obra de engenharia – uma ponte de ferro suspensa entre canyons atravessados por um rio. O projeto resultou também em uma instalação composta por um ventilador de grande porte lançando vento no ambiente e um pequeno sofá para o público desfrutar da série de livros de artista “*Os cadernos de E.V.A.*”. Pastas suspensas continham desenhos, cronogramas, exames médicos, fichas de avaliações físicas e parte da bibliografia pesquisada sobre esportes, alterações estéticas, cirurgias plásticas, medicina nutricional, funcionamento do cérebro, etc. Ao lado do sofá, uma velha vitrina de farmácia continha a roupa utilizada nas performances, luvas de proteção, giz, remédios de contusão, suplementos alimentares, vitaminas, etc. Nas paredes, duas fotografias, a imagem do bíceps da artista tatuado com a escritura das performances e a imagem de um rosto inchado com um dos olhos indicando hemorragia pela cor vermelha.

O ano de 2005 seguiu com a realização de vários trabalhos e, em julho de 2006, começou a fase *Plus Ultra*, que tinha como ponto de partida a leveza e a flutuação do corpo. Desta vez, o projeto se desenvolveu através de remadas por diversos rios do Brasil. A proposta foi constituir imbricações de paisagens diferenciadas ao longo do fluir constante do remar entre rios, de modo a conectar, imagetivamente, territórios fisicamente distantes, deslizando entre bordas e paisagens mutantes. Nunca era o mesmo rio, nem o mesmo barco e nem tampouco a mesma mulher. O corpo transformou-se cada vez mais em um corpo-barco-rio e, o mais interessante, é que no decorrer do processo deixou de ser apenas o próprio corpo e a história autobiográfica de superação de dificuldades pelo desafio dos limites. O fortalecimento nasceu do compartilhamento com as diversas comunidades por onde Oriana passou e se constituiu. Emergiram discussões de gênero, uma vez que a comunidade de remadores é prioritariamente masculina; dificuldades sociais dos pequenos povoados; e finalmente, o desafio no âmbito da comunicação que passou a questionar

como contar estas histórias em processo, narrativas do corpo, nem sempre verbalizadas, mas necessariamente coletivas tendo em vista garantir a sobrevivência durante e após as aventuras.¹¹

MICROATIVISMOS DE AFETOS

Para que todas estas experiências sejam admitidas como modos de pensar, pesquisar e conhecer, não é suficiente questionar processos de criação, mas sim, fortalecer os procedimentos de compartilhamento. Como vimos, de acordo com Aristóteles, experiência significava ir através da ação na ação. Poderíamos então sugerir que este *ir através da ação na ação* implicaria necessariamente em um movimento que se desloca daquilo que é próprio, propondo uma ação política aberta, metaestável, performativa e descentrada. Em outras palavras: para que se constitua a experiência estética, é importante criar redes de criação. Caso contrário, estaríamos admitindo que se trata apenas de uma ação enclausurada em um sujeito ou gênio criador e isto comprometeria o seu traço mais relevante, ou seja, da estética como uma ação para a vida.

Estamos todos, sem dúvida, imersos no capitalismo, inclusive os artistas. Não há uma instância que se constitua como um “fora”. As relações de poder aparecem nos espaços institucionais onde atuamos (faculdade, academia, galerias, museus, centros e institutos culturais) e nos sistemas simbólicos que nos afetam tacitamente, mesmo quando escapamos das instituições e do poder público.

Giorgio Agamben costuma afirmar que o problema do destino da arte no nosso tempo começou a ser traçado no momento em que a consideramos uma atividade produtiva, do “fazer” do homem no seu contexto. Todo fazer do homem, seja ele artista, político ou operário seria, neste viés, uma *práxis*. E como já foi explicado anteriormente, a *práxis* é a manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto. Este reconhecimento de que o homem precisa ter um estatuto produtivo fez tudo mudar, constituindo um grande

11 *Plus Ultra* transformou-se em uma tese de doutorado, defendida em 2012, no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O objetivo foi refletir acerca da estética da existência e da escrita de si, propostas por Michel Foucault.

impasse: como fortalecer a potência crítica da performance quando a criação e a produção compartilham tantos interesses mercadológicos e encontram na competitividade o seu lastro comum.

Brian Massumi (2015) sugere que uma saída possível é reconhecer um plano de imanência na economia capitalista, que se refere aos modos de percepção e ações nem sempre conscientes e que emergem de uma transindividualidade. Ao invés de salientar os malefícios do capitalismo; a obra de Massumi aposta na potência dos afetos e desmistifica o narcisismo exarcebado, apontando para uma instância coletiva que pode abrir novos caminhos. Não se trata de uma transcendência, mas sim, de uma ação coletiva que, ao indistinguir *poiésis* e *práxis*, produto e processo, ação e produção, admite uma instância inegável de continuidade entre indivíduo e grupo. Para Massumi, é do coletivo e do comum que emerge um certo modo de vida, que seguirá alimentando mundos possíveis.

O papel da performance nestas redes seria fundamental. Sobretudo quando se “desobra”, para usar a tradução de Peter Pal Pélbart para “desouvrement” ou “desdobramento”. É quando se internaliza uma certa inoperância que nos afasta de toda funcionalidade dada *a priori*, sem jamais despotencializar as zonas de risco. Nesta perspectiva, performance nada teria a ver com a zona inofensiva dos entretenimentos. O próprio Massumi explica que faz parte do neoliberalismo, um certo tipo de movimento que morre do seu próprio sucesso. Por isso, o sucesso micropolítico é, muitas vezes, a falha macropolítica e isso pede, necessariamente, pela reinvenção de coletivos. Se os processos imunitários prejudicam as alianças, por outro lado, há uma dimensão estética da vida que insiste, produzindo uma rede de possibilidades.

Talvez possamos pensar o mesmo em relação à performance que conta com uma produção artística “macro”, coerente com as expectativas do mercado e tudo aquilo que já é familiar e propenso a uma boa receptividade. Mas, simultaneamente, observa-se uma micro produção, suscetível às desestabilizações e a tudo aquilo que tende a ser visto como falha – nem um nem outro, mas a negação desta mesma dicotomia. Os processos referentes a esta microprodução alimentam-se da alteridade no sentido de fortalecer a aptidão para desestabilizar a dicotomia e acionar a crise sistêmica que os constitui. Não se trata de um ou outro, mas de uma transindividualidade que opera através de microativismos. O

que se produz nestes casos são processos, redes subjetivas e acionamentos de afetos. É disso que se trata o *reenactment* ontológico da performance como ação política: de um contradispositivo de poder que faz da criação a chave da sobrevivência.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John. **How to do Things with Words**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**, trad. Claudio Oliveira. Lisboa: Autêntica, 2012.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Londres: Routledge, 1990.

BUTLER Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CVEJIC, Bojana; VUJANOVIC, Ana. **Public Sphere by Performance**. Aubervilliers: Laboratoires Aubervilliers and b_books, 2012.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da Consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si**, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DUARTE, Oriana. **Plus Ultra, o corpo no limite da comunicação**, tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, 2012.

ESPÓSITO, Roberto. **Immunitas, the protection and negation of life**, Trad. Timothy Campbell. Cambridge: Polity Press, 2011.

EVELIN, Marcelo (Org). **Mil Casas**. São Paulo: Itau Cultural, 2012.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Trad. Sharine Mello. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. "Alteridad como estado de creación". In: PÉREZ ROYO, Victoria; AGUILLÓ, Diego (Orgs.) **Componer el plural, escena, cuerpo, politica**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2016 (p. 319- 339).

GREINER, Christine. "A percepção como principio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance". In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. (Orgs.). **Coleção Corpo em Cena**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, v. 06, p. 11-35.

GREINER, Christine. "Un esercizio per ridefinire la pratica della performance". In **Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni**, v. 5, 2014, (p. 75-95).

GREINER, Christine. **O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body, aesthetics of human understanding**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

LEPECKI, Andre. **Exhausting dance, performance and the politics of movement**. Nova York: Routledge, 2006.

LEPECKI, Andre. "Planos de composição". In: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTOS, Cristina Espírito (Orgs.). **Criações e contextos**. Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo, viver na era do capitalismo artista**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARX, Karl. **Grundrisse, Manuscritos econômicos de 1857-1858**: esboços da economia política. Trad. Mario Duayer. São Paulo: Boitempo, 2011.

MASSUMI, Brian. **The power at the end of economy**. Durham: Duke University Press, 2015.

MASSUMI, Brian. **Ontopower, war powers and the state of perception**. Durham: Duke University Press, 2015.

NEGRI, Antonio. "Metamorfose, Arte e Trabalho Imaterial". In: Adriano BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno (Orgs.). **Copyfight: pirataria e cultura livre**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2012 (p.115-126).

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Nova York: Routledge, 1983.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

TEIXEIRA, Ana (Org.). **Cozinha Performática**. São Paulo: Árvore da Terra, 2015.

VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas**. Trad. Leonardo Palma. São Paulo: Annablume, 2015.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 03/09/2019

ENTRE LUGARES: O CORPO POLÍTICO E ARTÍSTICO NA VIDEODANÇA *DANCER*¹Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo²Juliana Maria Greca³

Resumo: este artigo propõe uma reflexão acerca dos conceitos e dos meios pelos os quais a videodança *Dancer* constrói a sua linguagem experimental a partir do modo performativo/político e o seu enunciado como questão norteadora para discutir através da performance na esfera pública, o multiculturalismo e a tradução cultural como conceito de hibridação cultural. Para elucidar os conceitos, modos e formas assumidos em *Dancer* de Dara Friedman, o teórico e crítico Homi K. Bhabha será a referência base, além dos pressupostos conceituais fundamentados por André Lepecki e Néstor García Canclini. No percurso analítico desta investigação, serão estudados: a imagem, o corpo, a edição e o “entre lugar”, a partir do viés político/artístico para discutir como *Dancer* (re)presenta as questões atuais no mundo.

Palavras-Chave: Entre Lugar. Performativo. Político. Multiculturalismo. Diferença Cultural.

1 Trabalho de Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo apresentado como conclusão da Especialização em Artes Híbridas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) no ano de 2018 sob coordenação do Prof. Dr. Ismael Scheffler e orientação da Profa. Me. Juliana Maria Greca. Esta versão do trabalho encontra-se revisitada, com escrita e reflexões realizadas em parceria.

2 Pós-graduada em Artes Híbridas pela UTFPR. Bailarina do Balé Teatro Guaíra – Curitiba, Paraná. Email: julianarodriguesm@gmail.com

3 Docente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR pelo Departamento Acadêmico de Estudos Sociais - DAESO. Coordenadora do LINKS - Núcleo de Dança UTFPR. Email: julianagreca@utfpr.edu.br

**BETWEEN PLACES: THE BODY POLITICAL AND ARTISTIC IN THE VIDEO DANCE
*DANCER***

Juliana Rodrigues Menezes Figueiredo
Juliana Maria Greca

Abstract: this article proposes a reflexion about concepts and tactics by which the video dance *Dancer* builds it's experimental language from the performative/political manner, and it's statement as a guiding question to discuss over performance on a public sphere, multiculturalism and cultural tradition as a concept of cultural hybridization. In order to elucidate the concepts, behaviours and forms assumed in Dara Friedman's *Dancer*, the theorist and critic Homi K. Bhabha will be the base reference, besides the presupposed assumptions by André Lepecki and Néstor García Canclini. In the analytical course of this research, the image, body, edition and the "between" will be studied, from the artistic and political bias to talk over dancer that (re)presents the current world issues.

Keywords: Between Place. Performative. Political. Multiculturalism. Cultural Diference.

INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa a videodança *Dancer* (2011), abordando-a sob a perspectiva das relações multiculturais em Miami Beach – local onde *Dancer* foi filmada – discutindo sobre sua potencialidade política/artística, a qual foi observada tanto em sua estrutura dramática como linguagem audiovisual, quanto em seu enunciado performativo constituído nos corpos e nas danças. Salienta-se que os modos a serem investigados neste estudo - o modo performativo e o modo político - fazem parte de um amplo contexto histórico e cultural que se dá a ver na videodança *Dancer*, em que pesam as misturas culturais impressas nas imagens pelas quais as diferenças e as condições humanas se fundem, levando-se em consideração, a visão política e fazer artístico da edição que se fortalece no conceito de “entre lugar”.

É neste panorama que a videodança *Dancer* (2011) de Dara Friedman⁴, será estudada, como objeto de análise a partir das proposições de sua estrutura experimental referente à forte presença da performance na esfera pública, com a finalidade de alicerçar sua potencialidade em abordagens sobre política, arte, hibridação, cultura, como também, investir na elucidação dos problemas que norteiam esta investigação e o mundo nos atuais processos de transformação. Dito isso, questiona-se: de que modo e com que meios o multiculturalismo e as misturas culturais se tornam presentes e dialogam com o conceito de “entre lugar” em *Dancer*? Como a videodança *Dancer* revela aspectos que podem situá-la politicamente e artisticamente? *Dancer*, a partir dos modos performativo e político, apresenta ou (re)apresenta a realidade?

Estas questões serão discutidas, a seguir, de maneira reflexiva e analítica, abordando as imbricações do multiculturalismo e da tradução cultural no conceito de hibridação cultural.

4 Dara Friedman, nascida em Bad Kreuznach (1968), vive e trabalha em Miami, FL. É uma artista internacionalmente aclamada por criar trabalhos de filme e vídeo que usam processos de edição. Explora o caráter experimental e não narrativos em seus trabalhos e, captura as qualidades expressivas do corpo humano. Alguns de seus importantes trabalhos são: *Perfect Stranger* (2017), *Mother Drum* (2016), *Play* (2013), *Musical* (2007-2008), *Bim Bam* (1999).

VIDEODANÇA: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

No início dos anos 1970, as produções de audiovisual em formato de vídeo surgem num contexto histórico⁵ completamente diferente do cinema e abrem espaço para a videodança nos anos seguintes. Híbrida pela mediação da dança pelo vídeo, a videodança é uma forma de expressão que acaba por escapar às próprias categorizações. Nesse período, de crescimento e desenvolvimento de novas tecnologias, buscava-se nas artes a ruptura de fronteiras, novos parâmetros, novas linguagens em busca de uma renovação de estilo.

Ao desconstruir as técnicas do cinema convencional, Dara Friedman explora em *Dancer*, os efeitos da performance na esfera pública, possibilitando discussões acerca das restrições sociais que estruturam o nosso cotidiano, a partir de um viés político e atual.

Produzido em Miami Beach, *Dancer* é um trabalho experimental que se inspira nas questões da própria cidade. Salienta os modos de mover em relação aos modos de vida e de culturas, ao revelar como palco, uma cidade que vive intensamente o multiculturalismo e, que transita entre a idealização do sonho americano e as identidades – sobretudo - dos imigrantes latinos. Agrega-se então ao bailarino a dimensão política de seu corpo, oferecendo ao espectador múltiplas imagens acerca das diferenças culturais, as quais abrem espaço para reflexões sobre diferentes modos de estar sendo/movendo/dançando que escapam aos padrões e normas.

O performativo introduz a temporalidade do entre lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [it/Self], alienada de sua eterna auto geração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minoria, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural (BHABHA, 1998, p. 209).

5 O contexto histórico do vídeo nos anos 1970, devido ao crescimento dos novos meios na forma de tecnologia digital, é recebido com entusiasmo pelas artes plásticas, pela dança e pelo teatro e foi inicialmente utilizado como registro e reprodução de imagens.

DANCER: A IMAGEM COMO PROCESSO PERFORMATIVO DA CULTURA

É sob a influência do performativo que a imagem na videodança *Dancer* estrutura sua linguagem sobre a diferença cultural, articulando a multiplicidade de corpos e danças de maneira política. Ao ultrapassar a ideia de corpo como forma definida, as imagens se inserem nos atuais processos de transformação do performativo e refletem sobre a “construção do corpo em sua relação com o tempo do mundo” (LEPECKI, 2003, p. 7).

Essas questões, entre corpo e espaço, têm sido buscadas e problematizadas pela dança contemporânea. Na década de 1960, é possível identificar no movimento pós-moderno da dança o início da visão de uma dança “que se pensa” (LEPECKI, 2003) e que se conecta com novas ideias de corpo para construí-lo como ser social.

Busca-se a construção de outro lugar e de outra possibilidade, que coloca em discussão, novas enunciações⁶ artísticas e híbridas a partir do performativo. Este fazer artístico e político abre um espaço de deslocamento cultural nas imagens em *Dancer*, as quais levam os corpos a não reproduzirem o outro, mas, sobretudo a viverem intensamente o multiculturalismo em Miami Beach.

Essa organização de pensar a dança como gesto e ação no mundo (LEPECKI, 2003), ajuda a discutir esse corpo, o qual reinscreve em *Dancer* a sua existência política. A partir dos argumentos de Bhabha⁷:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do “signo” no qual se possam inscrever identidades culturais (BHABHA, 1988, p. 240).

Segundo Bhabha (1998), trata-se de um processo de reconfiguração de diferenças e da batalha por um mundo de reconhecimentos mais igualitários e humanos. Trata-se, dos corpos colonizados que sofreram discriminação, opressão e foram julgados por suas

6 O enunciativo a partir das relações culturais nessa investigação, “tenta reinscrever e relocalar a reivindicação política de prioridade e hierarquia culturais (alto/baixo, nosso/deles) na instituição social da atividade de significação” (BHABHA, 1998, p. 248).

7 Nascido na Índia, Homi K. Bhabha, é professor de literatura e linguagem. É uma das figuras mais importantes nos estudos pós-coloniais contemporâneos e desenvolveu conceitos-chaves para refletir sobre os estudos de hibridismo e tradução cultural.

histórias. Sendo assim, estes corpos buscam não apenas somar pensamentos ao relativismo cultural, mas sobretudo, reinscrever tais resultados e imagens constituídas pelo prisma do colonialismo, inaugurando caminhos descoloniais.

A questão que a colonização busca impor aos corpos – cotidianos e dançantes – aparece de forma subvertida nas imagens de *Dancer*, revelando uma dança mobilizada pela irregularidade das vias urbanas. As cenas de *Dancer* mostram corpos que dançam sem tropeços pelos mais variados terrenos, contrapondo a necessidade/obrigatoriedade de um chão alisado/homogêneo. As imagens/metáforas de corpos que performam com/na diversidade da cidade, podem ser compreendidas a partir das reflexões de contraponto propostas por André Lepecki⁸ (2003) quando o autor conceitua o processo de alisamento do chão, tornando-o terraplanado.

A dança teatral existiu apenas porque o chão sobre o qual ela primeiro se fez [...] é o chão terraplanado onde o colonizador se permite mover sem nunca pedir licença e sem tropeçar. É nesse chão terraplanado pela vontade cega de mover-se sem prestar contas a ninguém, de entrar no movimento pelo movimento, que se torna imperativo pensar hoje em dia (LEPECKI, 2003, p. 10).

As ideias organizadas por Lepecki (2010) trazem à tona a compreensão das dimensões discursivas dos corpos/danças e seus efeitos sobre as práticas artísticas e cotidianas, demonstrando as articulações e composições entre os conceitos com o intuito de propor e não apenas (re)constatar discursos/ações. Usando o chão terraplanado como analogia para processos onde a “dança possa se dar, e ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões” (LEPECKI, 2010, p.14), faz-se possível pensar que essa analogia – chão – observa a constituição dos discursos subjetivos alicerçados em performatividades da dança e dos corpos que dançam, enraizando-se sistematicamente em autorizações discursivas, as quais têm sido semeadas e cultivadas continuamente pela manutenção das práticas performativas hegemônicas da dança.

⁸ André Lepecki (1965), é professor - doutor do Departamento de Estudos sobre Performance na New York University. Trabalhou como dramaturgo com a coreógrafa Meg Stuart entre 1992 e 1995. Recentemente, tem criado na área da videoinstalação.

Considerando esses aspectos, torna-se imperativo repensar e desenvolver “uma relação nova com o chão, supostamente neutro da dança, uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos” (LEPECKI, 2010, p.15).

A emergência de discursos que transitem por terrenos irregulares, como sugere André Lepecki (2010), corrobora com o que se dá a ver em *Dancer*, o qual apresenta e extravasa a questão da cor, da língua, do vestir e dos abismos ocultados pelo chão terraplanado. O chão que tem como base um discurso hierárquico e seletivo, acaba por se tornar despreparado para lidar com tamanha diversidade cultural. Em meio a formas, restrições e padrões estipulados, amplia-se a necessidade de mudanças e reconstrução de um chão que possa democraticamente receber cada um.

Segundo Canclini⁹ (1997), a democratização abre espaço para repensar as diferenças culturais, reintegrando um outro olhar, um outro conceito que permite entender que “la hibridación surge del intento de reconvertir un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (CANCLINI, 1997, p. 113).¹⁰ Sobretudo, o corpo e a dança compreendidos como lugares de ação, os quais precisam fortalecer um “deslocamento da atenção do político como prática pedagógica, ideológica, da política como necessidade vital no cotidiano – a política como performatividade” (BHABHA, 1998, p. 37).

As imagens em *Dancer*, se fortalecem no “entre”, ou seja, nos discursos que escapam às normas e padrões hegemônicos. Para Homi Bhabha (1998) estão no “entre lugar” as camadas que buscam por existência independente das legitimações universalizadas cultural e socialmente. Neste espaço político do “entre”, surgem ideias, informações e proposições mais alargadas de mundo, onde os corpos podem existir “num sistema global de imagens, sons, peles e gostos” (LEPECKI, 2003, p. 9). De acordo com Lepecki (2003), novos tempos e forças sociais batalham um lugar novo e o direito de significados diversos dentro de um

9 Néstor García Canclini, (1939, La Plata, Argentina), é doutor em filosofia, escritor, antropólogo e crítico cultural. Sua trajetória se destaca pelo desenvolvimento de diversas teorias referentes aos temas do consumismo, da globalização e interculturalidade na América Latina.

10 “A hibridação surge da tentativa de reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma formação profissional, um conjunto de conhecimentos e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e comercialização”.

discurso histórico estabelecido. Busca-se o espaço que entrelaça o individual e o coletivo para construir através do performativo, um mover compartilhado. As imagens em *Dancer* refletem o mover que constrói diferenças sobre:

As reivindicações de identidades são nominativas ou normativas, em um momento preliminar, passageiro; nunca são nomes quando culturalmente produtivas e historicamente progressivas. Como a própria vogal, as formas de identidade social devem ser capazes de surgir dentro-e-começo a diferença de um-outro e fazer do direito de significar um ato de tradução cultural (BHABHA, 1998, p. 322).

É nessa relação que se busca o direito de significar (BHABHA, 1998), e ainda, criar novas articulações de dança, corpo, cultura e política. *Dancer* apresenta o corpo em seu processo performativo, o qual se move a partir de auto expressão, presença e de “sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do exterior” (BHABHA, 1998, p. 209). Mesmo considerando a mediação da tela em uma videodança, as imagens em *Dancer* não criam distanciamento com a realidade. Os recursos usados na montagem não demonstram um universo paralelo e ficcional, ao contrário disso, aproximam o telespectador da materialidade corpo, humanizando igualmente os bailarinos sem negar suas diferenças. Essa característica obtida pela linguagem audiovisual reorganiza os modos de olhar – o quê, onde e como olhar – permitindo relações mais sensíveis com o que se enxerga/assiste.

Ao dialogar com o espectador, as imagens de *Dancer* abrem possibilidades de outros tempos e nos levam a pensar além dos critérios formais e impostos pela sociedade. Elas apontam um caminho para novas articulações humanas que se estendem muito além do movimento e da racionalização. É nesse terreno de articular sentidos e múltiplos significados que a videodança pode ser uma obra aberta à intervenção do espectador. Em *Dancer* as imagens são um convite para discutir o processo performativo como imbricado a questões culturais e sociais, ou seja, a inserção do mover como pensar-ação (LEPECKI, 2003). Em *Dancer*, desestabiliza-se a forma do movimento, trazendo os efeitos da performance para mudar pontos de vista e inserir um “espaço de intervenção no aqui e no agora” (BHABHA, 1998, p. 27).

Sendo assim, o multiculturalismo revelado nas imagens de *Dancer*, exalta como a diferença cultural se torna intensa em suas manifestações e nas performances dos diferentes corpos que vivem em Miami Beach. Vale à pena ressaltar que as performatividades do que foi categorizado como diferente, carregam em si as novas estratégias de resistência/existência.

O Objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna (BHABHA, 1998, p. 228).

Ao analisar o viés potencialmente político de *Dancer*, é possível dizer que as imagens mostram através do multiculturalismo a existência de um “entre lugar” que não se ajusta aos pressupostos dualistas que têm norteado as autorizações discursivas da cultura hegemônica, a qual tem construído fronteiras hierárquicas. Diante dessas fronteiras culturais, vê-se a necessidade de outros olhares que ampliem as percepções e viabilizem diluir as lógicas binárias que alicerçam relações de poder. O processo performativo através de seu sentido político, insere na contemporaneidade um mover que busca alterar resultados moldados e se fazer como ação no mundo, reinscrevendo-o sob espectros mais abrangentes e democráticos.

DANCER: O CORPO POLÍTICO E ARTÍSTICO

Conforme André Lepecki (2003), a vontade de problematizar o pensar político como ação, gesto e posicionamento no mundo da dança, abriu espaço para novos mapeamentos do corpo e do mover como modo de presença, onde a arte busca renovar suas questões sobre ética e se propõe a pensar em ação. Nesse sentido, revalida-se o pressuposto de indissociabilidade entre arte e política, colocando a produção de *Dancer* como subsumida a este paradigma.

De forma semelhante ao movimento *Tanztheater* de Pina Bausch¹¹, que em meados dos anos 1970 “reequacionou o problema da dança e sua relação com estruturas de comando ao revolucionar a ética do ensaio” (LEPECKI, 2003, p. 8), Dara Friedman se interessou em filmar o universo subjetivo do que move os corpos de seus bailarinos, construindo uma dramaturgia para *Dancer* que revela a constituição material/física e imaterial/subjetiva das diferenças. Através do motivo pelo o qual o corpo se move em *Dancer*, as lentes de Friedman foram ao encontro dos corpos que se expressam pela vibração, pelo sentir e pelo mover que pulsa internamente.

Em *Dancer*, Dara Friedman aprofunda sua trajetória profissional, sublinhando nela o caráter experimental de seus vídeos. Fica visível, uma forte presença performativa nas relações com o espaço urbano, nos modos de interação com a esfera pública e dos enquadramentos da câmera. Friedman utiliza as lentes da câmera filmadora como uma espécie de continuidade de seus olhos e corpo, buscando trabalhar nas imagens um senso de subjetividade intenso, revelando momentos individuais dos corpos no tempo.

As ruas de Miami Beach se revelam como palco de expressões artísticas/políticas que atuam na composição da realidade. Diferentes corpos experimentam-se através da dança. À medida que os corpos se movem pelos lugares de Miami, interrompem o fluxo normal da cidade valorizando a auto expressão ao mesmo tempo que problematizam os padrões culturais hegemônicos.

O corpo em *Dancer* é, sobretudo, político e artístico. Através de suas performances, fica claro que “as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque ocupam de algum modo o mesmo espaço” (BHABHA, 1998, p. 247). Nesse sentido, os corpos dialogam por uma identificação cultural ampliada, a qual articula de forma mais humana e democrática as relações de convívio na diversidade. *Dancer* ao percorrer diferentes lugares em Miami, acaba por enunciar outros modos de ser/viver e mover na cidade.

11 Pina Baush, (1940-2009), foi bailarina, coreógrafa e diretora alemã. Trabalhou a partir do conceito de *tanztheater* (dança-teatro) e suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e construídas em conjunto.

Quando a própria cidade se torna o palco de suas próprias questões, existe algo que podemos refletir. Há, em *Dancer*, uma estrutura experimental que explora diante do público, diante da cidade, sua forma de expressão política/artística como performatividade.¹² Por trás das performances existe um enunciado, uma questão que abre espaço para que outros corpos possam escrever suas histórias e caminhos.

Ao filmar, Friedman se adapta a cada gesto, a cada corpo, a cada ação e reinscreve em *Dancer* e no mundo, a mensagem que aqueles corpos trazem como enunciando.

O enunciativo é um processo mais dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e relocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural (BHABHA, 1998, p. 248).

O que move você? *Dancer*, discute através de seu enunciado, abordagens e fragmentos da cultura de cada corpo e de cada lugar que se faz visível a partir dos bailarinos que participaram da videodança. Uma pergunta que se faz enunciado, abrindo espaço para (re)configurar as diferenças culturais em uma cidade que tensiona as relações de poder entre norte-americanos e latinos¹³, desde a exploração do trabalho até a fetichização do exótico como mercadoria. A própria pergunta levanta uma visão política para refletir sobre si mesmo, a partir das questões impostas por um mundo que ainda luta por igualdade de direitos.

Devido ao alto grau de miscigenação ocorrido na América Latina, *Dancer* nos mostra uma grande variação de peles, cabelos, traços africanos e indígenas. Friedman, busca ressaltar a migração dos povos e da importância desse deslocamento cultural na existência.

Mais uma vez, é o desejo de reconhecimento, de “outro lugar e de outra coisa”, que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há um retorno à encenação da identidade como interação, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração (BHABHA, 1998, p. 29).

12 Interessa abordar a performatividade como compreensão acerca dos modos de ser/existir no mundo, problematizando e refletindo criticamente sobre os padrões culturais e suas limitações/exclusões. E, também, como caminho para investigar/criar movimentos, configurando discursos de dança.

13 Ressalta-se que Miami Beach tem a especificidade de ser um polo da América Latina nos Estados Unidos. Em *Dancer*, a artista Dara Friedman deixa explícito seu recorte pelos corpos latinos que vivem em Miami.

Dara Friedman, através de seu enunciado potencializa o fortalecimento da existência/resistência da diversidade cultural. Essas mestiçagens ultrapassam a comunicação da fala como expressão e aprofundam em *Dancer*, um mover que se traduz em energia, força, atitude e acima de tudo, no respeito pela origem de cada um.

Segundo Mattelart,¹⁴ “a exploração do mundo penetra na intimidade de todas as sociedades, tanto por fora como por dentro” (MATTELART, 2005, p. 102). *Dancer*, percorre de dia ou de noite as ruas e prédios de Miami, introduzindo em cada espaço, um corpo, uma cultura, uma língua, um modo de vestir e um mover político que busca a valorização de sua própria cultura.

Friedman, abre espaço para o indivíduo demonstrar a força oculta e a importância do mover político/artístico revelando “como o oculto pode ser rico e múltiplo em situações de intimidade” (BHABHA, 1998, p. 30). O que Dara Friedman mostra em *Dancer*, é uma questão que norteia o mundo – o que te move? - pois ao fazer um simples enunciado como pergunta, levantou um tema fortemente questionador.

Dancer, por ser um trabalho experimental, permite seguir a performance como linha de expressão e experimentar acima de tudo, que através das diferenças se adquire a experiência, a troca e a confiança de acreditar nas próprias questões. Sendo assim, o exercício cotidiano de um respeito crítico pautado pela sustentabilidade e direitos humanos, deve-se estender à todas as pessoas e ambientes, aos diferentes idiomas e dialetos, às mais diversas manifestações e expressões de todos os povos em todos os lugares, contemplando e valorizando vidas. O lugar da mestiçagem é um espaço rico e de muito aprendizado. É na diferença que nos tornamos capazes de descobrir o eu, o outro e a importância do reconhecimento de cada cultura. Embora os afrodescendentes e imigrantes, os índios e seus descendentes tenham conseguido um avanço em seus direitos, ainda existe muita discriminação.

14 Armand Mattelart, professor em Ciências da Informação e da comunicação na Universidade de Rennes II, é autor de numerosas obras, traduzidas em diversas línguas, sobre a história e as teorias da comunicação.

Segundo Mattelart a “língua dos vaivéns entre culturas se enriqueceu nas duas últimas décadas” (MATTELART, 2005, p. 103). É nesse encontro de mesclas que se constrói uma visão híbrida do mundo. É nesse lugar híbrido entre as culturas que Dara Friedman colocou os seus bailarinos em *Dancer*. Um lugar que enuncia e expõe uma questão única para todos, porém potencialmente diversificada e ampla como resposta individual.

O hibridismo cultural redimensiona a noção de fronteira como a linha divisória que garante a separação entre culturas diferentes. Nesse sentido, os processos de hibridação acolhem as mestiçagens e transculturações. Na videodança *Dancer* identifica-se uma linguagem artística híbrida que enuncia diferentes corpos, os quais dançam diferentes danças e existem em um contexto aparentemente mestiço, “porque é vivendo na fronteira da história e da língua, nos limites de raça e gênero, que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade” (BHABHA, 1998, p. 238).

Walter Benjamin descreve um percurso mais profundo no sentido transnacional da cultura:

Da mesma maneira que os fragmentos de uma ânfora, para que se possa reconstruir o todo, devem combinar uns aos outros nos mínimos detalhes, apesar de não precisarem ser iguais, a tradução, em lugar de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, de maneira amorosa e detalhada, passar para sua própria língua o modo de significar do original; assim como os pedaços partidos são reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, o original e a tradução devem ser identificados como fragmentos de uma linguagem maior” (BENJAMIN, 1973, p. 11-13 apud BHABHA, 1998).

Estes corpos que percorrem Miami com as suas performances, celebram a cidade e a dança, configurando a mestiçagem como lugar qualitativo, político e artístico. Sendo assim, o respeito e a solidariedade que constrói o lugar que *Dancer* explora através da “importância da heterogeneidade criativa do ‘presente enunciativo’ que liberta o discurso da emancipação de fechamentos binários” (BHABHA, 1998, p. 258). Emancipação que reivindica e reinscreve discursos em múltiplas performatividades.

DANCER: A EDIÇÃO COMO VISÃO POLÍTICA E FAZER ARTÍSTICO

A câmera, os corpos, os ângulos, as cores, os lugares, entre outros aspectos, fazem parte do processo de criação da artista e materializam as subjetividades que delineiam a produção das imagens, constituídas a partir de mapas propositivos como roteiro e direção.

Este seria um primeiro plano a ser considerado na produção de um vídeo. Um segundo plano, talvez tão fundamental quanto o primeiro, estaria implicado aos procedimentos de montagem, os quais acabam por definir os nexos de sentido que poderão ser observados e sentidos pelos espectadores. A direção de cena e a montagem do vídeo, constituem dois aspectos diferentes de edição, porém complementares entre si e que resultam no ponto de vista que será mostrado ao público, ou seja, a linguagem visual como recurso de intensificação das sensações e significados dos conteúdos das imagens.

Segundo Murch (2004)¹⁵, edição é “a estrutura, a cor, a dinâmica, a manipulação do tempo, todas essas coisas...” (MURCH, 2004, p. 22). A partir do conceito de edição, podemos olhar para as performances em *Dancer*, que foram filmadas em preto e branco granulado com lente de 16mm e perceber a leveza e descontração que Friedman ressalta, assim como as performances buscam como foco, a simplicidade da “emoção crua e autêntica” (FRIEDMAN, 2012).

Talvez, seja nesse sentido, que Friedman escolheu o preto e branco, esboçando uma neutralidade em filmar cada indivíduo, evidenciando a importância que cada performance alcance a sua expressão, o seu gesto, a sua cultura dentro de uma tonalidade que realça e valoriza a todos igualmente, sem preconceitos, distinção ou discriminação. A cor do vídeo também pode estar relacionada com os fluxos não narrativos propostos por Friedman, neutralizando distrações pictóricas e realçando apenas o significado da cor como efeito de luz e sombra.

Outro aspecto relevante é como a artista lida com sua dramaturgia, tecendo escolhas não tradicionais para elaboração da narrativa, a qual no videodança *Dancer* é episódica e não linear. A artista utiliza-se de abordagens modernas para construção do roteiro de *Dancer*, enfatizando a apreensão da realidade de forma mais poética. Esses fatores solicitam do espectador uma relação mais ativa e comprometida com a obra, pois

15 Walter Murch, formado pela Escola de Cinema da University of Southern na Califórnia. É editor de imagem e de som, diretor e roteirista de cinema.

a mesma, não oferece uma narrativa literal e cronológica causal sobre a realidade. Sendo assim, o processo de edição implica no ponto de vista que a artista pretende comunicar para que o espectador crie uma relação com o seu processo criativo. Segundo Eisenstein¹⁶:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

A partir das palavras de Eisenstein (2002), a ideia de Friedman parece estar justamente em trazer o espectador para a ação, diminuindo essa divisão entre realidade e a imagem dos registros.

Dancer explora como pano de fundo em Miami, o excesso de informação, o fluxo das pessoas e da cidade em constante movimento, o barulho do cotidiano, a iluminação natural do dia e a presença das pessoas que estão ali naquele momento.

A edição se faz presente em cada situação da produção de *Dancer*. Cada indivíduo, ao realizar suas performances, também faz escolhas com base em sua cultura e vivência de vida. Os corpos, em seus diferentes jeitos de expressar e sentir enquanto seres humanos e artistas, buscam em seus modos mover a oportunidade de representar/(re)apresentar as diferenças culturais a partir de “uma esfera social e política mais alargada” (LEPECKI, 2003, p. 7).

Ao mesmo tempo, ao filmar esses momentos, Friedman realiza a sua etapa de edição em sincronia com a filmagem, visto que “a câmera móvel é como um equivalente geral de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve” (DELEUZE, 1985, p. 44-45). Cada corpo é uma cultura, um universo cheio de possibilidades e é nesse sentido que Friedman demonstra ser instigada para fazer suas escolhas e “extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência” (DELEUZE, 1985, p. 45). Através de suas lentes, Friedman encontra nas performances um motivo para escolher qual ângulo usar,

16 Sergei Eisenstein (1898-1948), foi um dos diretores mais inovadores e pioneiros da história do cinema. Praticamente inventou a técnica de montagem e influenciou grandes cineastas como Orson Welles, Jean Luc Godard, Brian de Palma e Oliver Stone.

qual velocidade do tempo se encaixa com aquele mover, a distância ou aproximação que valoriza uma situação ou gesto, o deslocamento da câmera para acompanhar aqueles que seguem dançando com as suas emoções e assim por diante.

Figura1- Downtown Miami: Performance West Flager Street em Dancer, 2011 de Dara Friedman em Miami Beach. Vídeo HD p/b transferido do super. 16mm.



Fonte: Museu de Arte Moderna de Miami (2018).

Figura 2 – South Beach: Performance na 20th Street em Dancer, 2011 de Dara Friedman em Miami Beach. Vídeo HD em preto e branco transferido do super. 16mm.



Fonte: Museu de Arte Moderna de Miami (2018).

Figura 3 – Performance em Dancer, 2011 de Dara Friedman em Miami Beach. Vídeo HD em preto e branco transferido do super. 16mm.



Fonte: Museu de Arte Moderna de Miami (2018).

A artista se relaciona com o tempo que abrange o todo e com o tempo que acontecem nas ações das performances. É o que sugere Gilles Deleuze¹⁷ em seus argumentos:

O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de sua asa, o intervalo entre os dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro (DELEUZE, 1985, p. 58-59).

Através do conceito de tempo que Deleuze propôs, Dara Friedman faz uma cuidadosa elaboração no processo de filmagem e adapta o seu tempo de composição e dos movimentos da câmera, com o tempo das ações e especificidades das performances. É assim, que a artista transforma cada indivíduo em alguém que não está só, mas, sempre acompanhado de seu mover. Ao explorar estes aspectos como fazer artístico, *Dancer* se torna um produto e acaba por revelar os pontos provocativos da artista, que deixa claro em suas entrevistas “não tenho medo de quebrar regras” (FRIEDMAN, 2017).

Friedman, explora em seu trabalho como as questões simples podem ser vistas de uma maneira diferenciada. Ao dar ênfase neste ponto de vista como questão, acaba por revelar momentos íntimos, os quais muitas vezes, passam despercebidos.

Nessa relação, os propósitos de Dara Friedman se entrelaçam com os propósitos das culturas e dos corpos para experimentar outros modos de se relacionar no/com o mundo.

DANCER: O ENTRE LUGAR

Os valores culturais que pertencem originalmente a uma região ou nação, passam a estar presentes de diferentes formas e em diferentes momentos em *Dancer*, proporcionando outros modos de se relacionar com outros corpos, costumes, culturas, tradições, que acabam por borrar/desajustar as fronteiras e o poder. Sobretudo, tais valores passam a criar espaços para a democratização.

17 Gilles Deleuze, filósofo francês, nasceu em 1925, em Paris. Estudou filosofia na Universidade de Sorbonne entre 1944 e 1948, onde conheceu Michel Tournier e François Châtelet. Suas principais obras: A Dobra: Leibniz e o Barroco, Proust e os Signos, Diferença e Repetição, O Anti- Édipo, Mil Platôs, O que é filosofia (com Félix Guatarri).

O espaço democrático que *Dancer* explora, é o “entre lugar”, o qual incorpora o que acontece e o que há entre os corpos e as lentes de Friedman, compreendendo e abordando questões acerca dos corpos em relações com: o fluxo da cidade, outras pessoas, multiculturalismo, o espaço público como interferência. A cada performance compartilhada em diferentes locais de Miami, possibilita-se o alargamento da visão de mundo e do “entre lugar”, abrindo caminho para se refletir e “elaborar la noción de hibridación como un concepto social” (CANCLINI, 1997, p. 111).¹⁸

Todo esse conjunto de possibilidades que *Dancer* experimenta em suas performances, reinsere o corpo, a cultura e os modos de comunicação dentro de novas condições no mundo, articulando o mover em um discurso político. Segundo Canclini, o que interessa, é compreender como funciona “los procesos de hibridación” (CANCLINI, 1997, p. 113).¹⁹

De acordo com Canclini, a hibridação cultural é muito positiva e de grande interesse na luta entre as desigualdades e diferenças que cercam o mundo, e de suma importância no diálogo sobre a imposição daqueles proclamados como fortes porque detêm algum poder, em relação aos que foram subjugados e definidos como fracos. A hibridação expande horizontes entre as culturas, entre as políticas, entre a globalização e entre cada um de nós.

Por eso, el término de hibridación no adquiere sentido por si solo, sino en una constelación de conceptos. Algunos de los principales son: modernidade-modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidade multitemporal, reconversión. [...] La hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional (CANCLINI, 1997, p. 112).²⁰

18 “Elaborar a noção de hibridização como um conceito social”.

19 “Os processos de hibridização”.

20 “Portanto, o termo de hibridização não adquire significado por si só, mas em uma constelação de conceitos. Alguns dos principais são: modernidade-modernização-modernismo, diferença-desigualdade, heterogeneidade multitemporal, reconversão. A hibridização sociocultural não é uma mistura simples de estruturas ou práticas sociais discretas e puras que existiam separadamente e, quando combinadas, geram novas estruturas e novas práticas. As vezes isso acontece de forma não planejada, ou é o resultado imprevisto dos processos migratórios, turísticos, econômicos ou comunicacionais”.

Diante dos atuais tempos de globalização, a cultura latino-americana vivenciada em *Dancer* é realmente intensa e diversificada. A maneira como Friedman capta as performances e a maneira como os corpos se conectam com os múltiplos caminhos de negociação entre as culturas, designa o “entre lugar”. Esses espaços abrangem novas formas de se vivenciar as diferenças e compreender a complexidade de suas particularidades.

Cada vez mais, a mudança parte de um reconhecimento e de uma tensão entre esses espaços que buscam o significado da nação as margens da modernidade para se inserir na contemporaneidade. A nação sofre transformação nos tempos atuais e busca significações entre: o povo como referência histórica por um lado e por outro lado, o povo na construção da performance, a qual é caracterizada e marcada pelo presente e por sua enunciação referente a visão política de mundo.

É possível identificar em Dancer a ruptura de fronteiras e a construção de uma história a partir do entendimento de hibridação, o qual Canclini (1997), explica como conceitos de “emancipación, expansión, renovación y democratización” (CANCLINI, 1997, p. 111).²¹

A partir do “entre lugar” Bhabha (1998), também destaca o seguinte conceito:

Esses “entre lugares” fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

A força do entre lugar constrói um espaço de ir e vir evitando que algumas divisões entre superior e inferior, e/ou, fortes e fracos, se estabeleça como primordial e, conseqüentemente seja possível inaugurar caminhos que superem as lógicas binárias hierárquicas. Segundo Bhabha (1998) “abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (BHABHA, 1998, p. 22).

De acordo com a artista – em entrevista – corpo e mente andam juntos, assim como os corpos que estão sendo filmados caminham juntos com o universo de suas culturas. O pensamento progride para o corpo e é assim que Friedman trabalha, entre o controle e a

²¹ “Emancipação, expansão, renovação e democratização”.

liberação, entre o sentir e o planejar. Como exposto anteriormente, Canclini (1997), propõe que a hibridação é exatamente o “entre lugar”, ou seja, que há entre uma coisa e outra, assim como acontece com o propósito político que se dá a ver em *Dancer*.

Estar no “entre lugar”, é habitar um espaço intermédio. Portanto, *Dancer* ao viver este espaço, o qual ocupa e incorpora como intervenção no aqui e agora, reinscreve o corpo colonizado, convidando-o a pensar a si mesmo e experimentar-se em outras lógicas. É nesse caminho do “entre” que a sincronia dos pensamentos e ações ganha potência no lugar de expansão que o hibridismo oferece. Cada “entre lugar” em *Dancer* reflete o seguinte aspecto cultural:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 1998, p. 27).

É assim que Dara Friedman aprofunda a esfera da vida por meio da temporalidade que ocupa esses “entre lugares” em *Dancer*. A questão da cor, gênero e nacionalidade acaba por representar um terreno híbrido, onde a diferença de cada indivíduo se inscreve nos limites da fronteira, unindo o mundo com a relação das origens culturais.

A força da heterogeneidade da nação representa exatamente esse ponto de vista político e crítico na construção de uma nação que não é mais “o signo de modernidade sob o qual diferenças culturais são homogeneizadas na visão horizontal da sociedade” (BHABHA, 1998, p. 212). Logo, *Dancer* a partir do que é possível interpretar como uma visão ampliada do “entre lugar”, mostra a nação como “etnografia de sua própria afirmação de ser a norma da contemporaneidade social” (BHABHA, 1998, p. 212).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, este artigo propôs uma reflexão político/artística acerca da videodança *Dancer* de Dara Friedman, considerando o modo performativo e político para fortalecer e discutir novas estratégias de resistência/existência que problematizem o multiculturalismo em Miami Beach - EUA.

Uma das considerações importantes dessa análise, foi ressaltar a necessidade de explorar as formas híbridas como modo de aprofundar as relações observadas em *Dancer* com o conceito de “entre lugar”, o qual foi considerado a partir de um viés político e discutido na relação com as imagens, performances, edição e corpo político/artístico. Considera-se também, que todos os autores utilizados neste artigo, contribuíram para construção e elucidação de um pensar político e artístico vislumbrado em *Dancer*.

Nesse sentido, ainda cabe salientar que essas reflexões auxiliam na compreensão sobre o porquê *Dancer* abriria caminhos para se pensar as relações das diferenças culturais e corporais no espaço do “entre”, onde os processos performativo e político articulam o conceito de hibridação cultural.

Finalmente, pode-se concluir que *Dancer*, ao investir em sua estrutura experimental, acaba por convidar o espectador a compreender melhor o valor de auto expressão e da diversidade entre as culturas, evidenciando a importância que a arte/política/cultura têm para reinscrever pensamentos que subsidiem realidades abundantes de “entre lugares”.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi k. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas y estrategias comunicacionales**: estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. III, núm. 5, junio, 1997, pp. 109-128 Universidad de Colima Colima, México.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FRIEDMAN, Dara. **Dancer** de Dara Friedman. Videodança, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=So1US_-YWqM>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FRIEDMAN, Dara. Dara Friedman: from the stage to the screen de James H. Miller. **The Art Newspaper**, 2017. Disponível em: <<https://www.theartnewspaper.com/interview/dara-friedman-from-the-stage-to-the-screen>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FRIEDMAN, Dara. Existentialist in a bikini: artist Dara Friedman on her ascendant life and work in Miami de Barbara Pollack. **Art News**, 2017. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2017/12/06/existentialist-bikini-artist-dara-friedman-ascendant-life-work-miami/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

FRIEDMAN, Dara. An artist turns her lens on a New Art City: Miami de Brett Sokol. **The New York Times**, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/11/15/arts/design/dara-friedman-miami-perez-art-museum-miami-perfect-strangers.html>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

FRIEDMAN, Dara. Dara Friedman: Dancer de Roberta Smith. **The New York Times**, 2011. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2011/12/16/arts/design/dara-friedman-dancer.html>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto: revista do Centro Coreográfico do Rio**, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: Rio Arte, p. 711, jul. 2003.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Trad. Julian Lins – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Recebido em: 08/04/2019

Aceito em: 19/10/2019

COLETIVO *TRADEMARK*: O DESMANCHE DO CONCEITO DE COMUNIDADE PRATICADO NA DANÇAGiancarlo Martins¹

Resumo: Este artigo analisa o modo como coletivos artísticos se transformaram durante a última década, instaurando novos modos de comunicação e ação política. Trata-se de uma mudança nos modos de comunicar e de agir coletivamente que, a despeito da criação de circuitos e espaços de criação, bem como a promoção de reconfigurações no sistema cultural e artístico, é capturado pelos dispositivos de poder do capitalismo tardio, tornando-se uma espécie de *trademark* a chancelar boa parte produção artística contemporânea da dança. Trata-se de um fenômeno que, pelo menos no Brasil, nos oferece subsídios para entender e refletir sobre os desdobramentos dessas formas de operar e estar junto no contexto atual que transforma modos de comunicar e de agir coletivamente. Tais experiências ainda não foram devidamente analisadas no que concerne às teorias da arte, pedindo por novas discussões epistemológicas propostas, sobretudo, na área de comunicação e estudos da cultura (Katz; Greiner, Lipovetski, Canclini e Sennett) e da filosofia política (Foucault, Virno, e Agamben).

Palavras-chave: Comunidade. Coletivos. Compartilhamento. Estratégias comunicativas.

¹ Professor e pesquisador do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). E-mail: gian.martins@gmail.com

**TRADEMARK COLLECTIVE: THE DISRUPTION OF THE CONCEPT OF COMMUNITY
PRACTICED IN DANCE****Giancarlo Martins**

Abstract: This article analyzes the way in which artistic collectives transforms during a last decade, establishing new modes of communication and political action. It is a change in the modes of communication and of acting collectively that, despite the creation of circuits and spaces of creation, as well as a promotion of reconfigurations not cultural and artistic system, is captured by power devices of late capitalism, making A kind of commercial brand to chancelar good part contemporary artistic production of the dance. It is a phenomenon that, at least in Brazil, offers us subsidies to understand and reflect on the unfolding of ways of operating and being together in the current context, that transforms ways of communicating and acting collectively. Such experiences have not yet been properly analyzed regarding art theories, calling for further epistemological discussions proposed, especially in the area of communication and studies of culture (Katz; Greiner, Lipovetski, Canclini and Sennett) and political philosophy (Foucault, Virno, Agamben).

Keywords: Community. Collective. Sharing. Communicative strategies.

INTRODUÇÃO

A organização de artistas em coletivos experimentou vertiginosa expansão, sobretudo durante a última década. Sua proliferação tem sido tema de variadas pesquisas no âmbito acadêmico, mas também de matérias produzidas por veículos de comunicação e eventos promovidos por instituições públicas e privadas. Trata-se de um fenômeno em escala mundial e que, pelo menos no caso do Brasil, nos oferece subsídios para entender e refletir sobre os desdobramentos dessas formas de operar e estar junto no atual contexto social.

Coletivos não são algo novo, no campo da arte. Este tipo de comunidade povoa o final do século XIX e todo século XX. Muitos se tornaram paradigmas para os coletivos atuais, como os Futuristas, os Dadaístas, os Surrealistas, Fluxus, Living Theater, entre outros. No Brasil, podemos citar o Movimento Antropofágico, os Neoconcretistas, Grupo Rex, Viajou Sem Passaporte, 3Nós3, Tupi Não Dá². Para Rosas³ (2002, p. 296), os novos coletivos são tributários da *performance art*, do *happening*, da *body art* e das vanguardas históricas europeias. Talvez disso advenha sua hibridação e o esgarçamento das fronteiras entre as linguagens artísticas, do combate às convenções, e o ativismo.

De modo geral, os coletivos surgem como propostas alternativas aos modos de produção, circulação e sobrevivência vigentes e estão relacionados à invenção de novas estratégias de produção, circulação e regimes de visibilidade, ou seja, “além de promover ações estéticas e políticas no espaço social, os coletivos também respondem a um problema de mercado” (LABRA, 2009, [s/p]). Transgressão aos modelos hegemônicos, espaços de autonomia, troca de experiência, transversalidade e cooperação são aspectos que pautam essas experiências.

2 Importa salientar que o objetivo desse artigo não é apresentar um panorama exaustivo da história dos coletivos, mas focar, sobretudo neste fenômeno, o contexto da dança brasileira dos anos 2000 e seus desdobramentos.

3 Ricardo Rosas (?-2007) foi escritor, criador e editor do *site* <rizoma.net> que abrigou um acervo de artigos de diversos pensadores sobre coletivismos, ativismo, contracultura, intervenção urbana e mídia tática (atualmente o acervo pode ser acessado no *site* <issuu.com>). Também organizou e participou de festivais e colóquios sobre o tema.

No que se refere especificamente ao campo da dança, o ressurgimento e a expansão dos coletivos resgata (e redefine) tanto os modelos de organização e intencionalidades dos coletivos artísticos quanto seus projetos comunitários e colaborativos que tiveram lugar ao longo da história. Desses grupos, surgiram discursos que reconhecem a individualidade e, também, o papel da comunidade em processos de investigação e criação. Exemplos memoráveis foram a “comunidade utópica” do Monte Verità e o movimento em torno da Judson Memorial Church.

O Monte Verità, à beira do Lago Maggiore na Suíça, foi habitado inicialmente por uma pequena comunidade de pessoas em busca de um modo de vida alternativo – vegetarianos e naturistas. Os fundadores desejavam começar uma nova forma de vida, que daria origem a uma nova forma de sociedade. As palavras-chave foram Luz e Vida. Os integrantes propunham a liberdade do Estado e da Igreja e afirmavam-se contrários à propriedade privada. A comunidade surgiu antes da Primeira Guerra Mundial e tornou-se, ao longo dos anos 1920, um importante espaço aglutinador de movimentos alternativos e artistas da dança e do teatro, anarquistas, socialistas, vegetarianos, artistas visuais e escritores que coabitavam naquele espaço desenvolvendo e compartilhando suas propostas e inquietações. Participaram desse ideário comunitário, dentre outros, Herman Hesse, Paul Klee, Martin Buber, Otto Gross, Rudolf Steiner, Isadora Duncan,⁴ Rudolf Laban⁵ e Mary Wigman.⁶

Por sua vez, a Judson Dance Theater, foi um coletivo de dançarinos, compositores e artistas visuais que se reuniam e se apresentavam no Memorial Judson Church. Os artistas envolvidos faziam parte da vanguarda experimental, que questionava os limites da prática de dança moderna. Propunham a ênfase no processo criativo colaborativo, utilizando, pela primeira vez, a improvisação como obra, e não apenas como procedimento

4 Isadora Duncan (1877-1927), dançarina estadunidense, foi uma das precursoras da dança moderna. Fomentava uma dança livre, despojada das regras impostas pela dança clássica e pela sociedade do início do século XX.

5 Rudolf Laban (1879-1958), artista e teórico da dança, foi um dos pioneiros da dança moderna na Europa. Dedicou sua vida ao estudo e à sistematização do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Suas teorias e práticas sobre o movimento fundamenta não apenas a dança moderna, mas também abordagens contemporâneas da dança.

6 Mary Wigman (1886-1973) foi uma das precursoras da dança expressionista alemã. Estudou com Jaques Dalcroze e, em seguida, integrou o grupo de Laban, colaborando com as suas pesquisas.

de criação. Evidentemente, tratava-se de um entendimento processual da obra, e não de um produto finalizado e fechado em si mesmo. Os movimentos simples e cotidianos, a indeterminação e o acaso alimentavam as experiências. Mais do que pertencer ou criar uma estética particular, a proposta era constituir uma prática comunitária que congregasse pontos de vista diversos nos processos, mobilizados pela premissa que todo movimento pode se transformar em dança.

Exemplos, como o da Judson Church e do Monte Verità, evidenciam a busca pelo estabelecimento de práticas comunitárias na dança e o desejo de desenvolver novos modos de colaboração e vínculos – transgredindo e criando novas referências e modos de fazer dança. Demonstram um compromisso político, que procura levar em conta as singularidades, mas que não deixam, em certa medida, de projetar uma visão “idealizada” de outros modos de estar no mundo e criar. Como pontuou Foucault em seus escritos sobre heterotopia, há uma distinção entre buscar um lugar idealizado utópico e abrir novas espacialidades, caso da heterotopia e dessas experiências.

No contexto atual, os coletivos de dança interessados em testar outros modos de relação e interação acabaram por criar também uma aproximação entre os modos e entendimentos de fazer-pensar o corpo e a dança. Pode-se especular que algumas experiências são tributárias das experiências descritas anteriormente, sobretudo no sentido de ampliar os debates para além da discussão de vocabulários de dança. Alguns coletivos colapsaram de certa forma estruturas tradicionais e hierarquizadas que no contexto da dança eram marcadas, por exemplo, pela relação entre coreógrafos e grupos e, por analogia, passaram a questionar outras hierarquias constituídas em contextos políticos e sociais.

Aos poucos, observa-se um interesse muito maior no processo em detrimento ao produto final. Os artistas envolvidos passam a ter papel mais ativo nos processos, tornando-se tanto colaboradores e cocriadores das obras como da busca por soluções, com aptidão para construir nexos de sentido acerca daquilo que se escolheu como questão para investigação.

Assim, surgiram coletivos como: Dimenti (BA),⁷ Núcleo do Dirceu (PI),⁸ Movasse (MG),⁹ O12 (SP)¹⁰ e o Couve-flor (PR)¹¹. São (ou foram) apenas alguns exemplos, evidências que, de fato, não se trata de um fenômeno localizado, circunscrito a uma determinada região.

A constituição dessas experiências se dá por meio de uma intrincada rede, em que múltiplos fatores agem, e por conta disso, proliferam inúmeras questões internas, que não raramente espelham as mudanças externas. Ainda que tais experiências sejam consideradas acionadoras de heterotopias, não há uma separação entre dentro e fora e, por isso mesmo, não há como manter aquilo que nunca existiu: uma essência imutável na comunidade. É possível perceber que a união de artistas em coletivos tem relação com um engajamento político-filosófico e que também diz respeito a uma questão de sobrevivência. Dessa forma, mesmo nos exemplos citados anteriormente, algumas mudanças fundamentais ocorreram nos últimos anos. Como explicam Katz e Greiner (2001), todo corpo é corpomídia.¹² E até mesmo os coletivos correm o risco de serem afetados por dispositivos de poder.

7 Fundado em 1998, em Salvador (BA), o Dimenti é um coletivo de dança contemporânea que, além da criação artística, atua na produção cultural, curadoria, comunicação e gestão.

8 O Núcleo do Dirceu, localizado no bairro Dirceu Arcoverde – maior periferia da cidade de Teresina (PI) –, foi criado em 2006, sob a orientação do artista de dança Marcelo Evelin. O projeto, inicialmente vinculado ao poder público, em 2009 se desvincula da administração pública e passa a ser gerido apenas por iniciativas extraoficiais.

9 O Movasse está sediado em Belo Horizonte (MG). Segundo o *website* <movasse.com>, o coletivo desenvolve trabalhos de pesquisa em dança, sem se prender a uma linguagem específica.

10 O coletivo O12 foi criado em 2008 por artistas dissidentes de outra experiência coletiva: o Quadra Pessoas e Ideias. O coletivo propõe o desenvolvimento de processos coletivos de criação que abarcam as particularidades e valorizam a autonomia. Recentemente (2015) inaugurou o espaço num antigo zoológico: o Parque da Autonomia, local em que são desenvolvidas atividades culturais, sociais e ecológicas.

11 Coletivo criado em 2005, pelos artistas da cidade de Curitiba (PR). De acordo com os integrantes, “O nome simboliza a ideia de fractal presente na couve-flor: cada pedaço fala do todo e o todo fala de cada pedaço. O Couve-flor é uma minicomunidade, porque é uma comunidade pequena. É artística porque trabalha com arte. É mundial, de novo, porque se importa com o todo e com os pedaços.” (*Couve-flor Portfólio*, 2009). Em dezembro de 2011, o coletivo foi desfeito. Numa ação orquestrada, a data do fim foi previamente agendada e ações organizadas; dentre elas, cartas foram trocadas (e disponibilizadas) entre os integrantes, oficializando e refletindo sobre o fim e a experiência do/no coletivo.

12 Teoria desenvolvida pelas pesquisadoras. De acordo com a Teoria Corpomídia, o corpo é entendido não como uma tábula rasa, mas como resultado de um longo processo evolutivo, um sistema de elevada complexidade que se encontra em permanente interação com seu ambiente relacional: natureza e cultura. Uma relação que se estabelece como processo comunicacional, não um processo que funciona no esquema *input/output*, mas como trocas de caráter coevolutivo em que, à proporção que o corpo modifica o ambiente, o corpo vai, também, por ele sendo modificado, um processo onde “meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (GREINER; KATZ, 2001, p. 90).

Ao propor alternativas aos modos de produção, circulação e regimes de visibilidade, os coletivos desestabilizaram alguns modelos consolidados, principalmente os relacionados à criação e organização de grupos e suas hierarquias, apontando para a “mudança das relações sóciopolíticas para outras descentralizadas e multideterminadas” (CANCLINI, 2003, p. 345).

Entretanto, o engajamento parece ter sofrido distorção no atual contexto político e social que, potencializado pela tendência narcísica e individualista imposta pelo atual estágio do capitalismo, vem transformando a cultura cotidiana e seus processos de comunicação, tendo como sintoma a imunidade dos indivíduos em relação às práticas em torno do conceito de comunidade.

COLETIVO TRADEMARK

Inicialmente, os coletivos foram condenados à invisibilidade. Por um lado, a falta de políticas culturais claras e efetivas, por parte dos poderes públicos, incitou a sua formação (redes de resistência) mas, ao mesmo tempo, excluiu a todos na medida em que não foi oferecido nenhum tipo de apoio. Por outro lado, durante muito tempo houve pouca visibilidade para estas iniciativas fora do *mainstream* nos veículos de comunicação, como diagnosticado por autores que estudam política cultural e jornalismo cultural.

No entanto essa situação inverteu-se. Os coletivos ganharam espaço e visibilidade no cenário das artes, atraindo o interesse por parte não apenas de artistas comprometidos com esse tipo de agrupamento, mas também de instituições, programadores e curadores, que passaram a valorar essas práticas em comunidade. Vistos como “modelo de sucesso” houve um vertiginoso aumento no número de coletivos de dança. Ao criar modelos de referência, e não mais redes de possibilidades, incorreu-se no esvaziamento e na inocuidade das experiências.

Há uma ambivalência nesse processo, pois, ao mesmo tempo em que a chance de sobrevivência aumenta – através da propagação e do aumento do raio de atuação das informações, durante a replicação –, as informações aderem a outras lógicas que podem vir a anular o potencial crítico e transformador.

Em 1978, quando publicou sua hipótese de “gene egoísta”, o etólogo Richard Dawkins explicou como os memes (unidades mínimas da cultura) se propagavam sem juízo de valor. Neste viés, um meme como o do nazismo, embora nefasto, teria alta taxa de adaptabilidade. É provável que os memes alimentados pela rede capitalista sejam mais adaptáveis que aqueles cuja motivação estaria mais ligada a estratégias de questionamento e subversão.

Não raramente os espaços alternativos acabam sendo absorvidos no sistema vigente. É assim que se configuram como produtos, mais especificamente, como produtos e grifes passíveis de comercialização.

A despeito da criação de circuitos, espaços de criação e discussão, bem como da promoção de reconfigurações no sistema cultural e artístico, esse tipo de configuração tornou-se uma espécie de *trademark* a chancelar boa parte da produção artística contemporânea de dança, sua inserção no mercado e a obtenção de fomentos e subsídios. Como sugere Mesquita (2008, p. 212), “isso mostra que nenhuma manifestação é tão resistente ao ponto de não ser assimilada e padronizada pelo mercado. O gesto mais radical ontem é a moda comercializada em massa hoje.”

Algumas questões que envolvem esta problemática, impactando a arte em suas diversas instâncias, vêm sendo abordada por diversos autores. Estes têm identificado alguns sintomas do momento contemporâneo e das relações entre arte e mercado que impactam profundamente tanto seus modos de organização e produção quanto seu papel no tecido social.

Para Lipovetsky e Serroy (2015), vive-se a era do capitalismo artista, caracterizado pela crescente articulação, por parte do mercado, da produção em grande escala de bens e serviços, com finalidades comerciais, porém munidos de componentes estético-emocionais, utilizando a criatividade artística para estimular o consumo mercantil e a diversão de massas.

O capitalismo artista não é designado como tal em razão da qualidade estética de suas realizações, mas dos processos e das estratégias que emprega de maneira estrutural visando à conquista dos mercados. Não se trata do apogeu da beleza do mundo da vida, mas a reorganização deste sob o reinado da artealização mercantil e da fabricação industrial das emoções sensíveis (LIPOVETSKI; SERROY, 2015, p. 42).

Trata-se de transformações do capitalismo e do consumo, em curso desde metade do século XIX, que, contemporaneamente, fortaleceram a relação economia-estética. Esta aliança tornou-se estruturante dos setores do consumo, criando um valor econômico potencial através da exploração da experiência estética. O capitalismo artista “se afirma como um sistema concepor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento.” (LIPOVETSKI; SERROY, 2015, p. 43).

Embora o conceito de estética e arte defendido pelos autores apresente alguns problemas importantes – por exemplo, a tendência a pensar estética a partir da noção de belo –, o diagnóstico de que arte e mercado nunca se misturaram tanto como na última década parece fazer sentido.

No estágio atual do capitalismo, a hibridação das esferas econômicas e estéticas impõe aos artistas uma dependência econômica – regida pelas regras de mercado que, muitas vezes, não distinguem arte de mercadoria. Para Gavin Adams (2002), são dois os riscos resultantes desse contexto: por um lado, a diluição da atividade política ou ativista e, por outro lado, a cooptação das ações mais subversivas pela mídia e pelo mercado que, ao se apropriarem desse tipo de experiência, promovem o esvaziamento e a pasteurização de ações, que se transformam em estilos.

[...] festejar-se a si mesmo como ativista, coletivo ou praticante de transversalidade não basta para produzir práticas ativistas, coletivas ou transversais. No pior, estes termos serviriam apenas para definir um vago estilo rebelde ou “da hora”, um *hype* passageiro e indevido (ADAMS, 2002, p.159).

Rosas (2002) chama atenção para a ambiguidade presente no contexto atual da arte, sobretudo no que se refere à quantificação. Por um lado, parece haver aumento de produções alimentadas principalmente por editais de fomento e ampliação de espaços para a apresentação e circulação dessas criações. No entanto, esse fenômeno, que supostamente aumentaria a visibilidade e fruição das experiências artísticas, tem provocado o desaparecimento de ações artísticas que desafiem as lógicas tradicionais de criação e organização.

Apresenta-se, então, uma dificuldade evidente em ir além da sucessão de “tendências” e “movimentos” que se impõe como normativa. Os coletivos e seus projetos colaborativos parecem ter sido cooptados por essa cadeia produtiva que simula regras de um mercado que, na prática, é inexistente.

Não sem motivos, a escolha dos artistas (assim como no mercado de ações) tem sido realizada dentro de uma faixa de risco controlado. A principal consequência dessa estratégia parece ser uma criação mediana, ancorada na padronização e imitação de aspectos formais, organizacionais e técnico-estéticos.

[...] os gestos radicais da arte parecem ter sido absolutamente cooptados. Se entendermos a lógica mais visceral do capitalismo contemporâneo, mesmo os grandes rebeldes – por rebeldes entendam-se aqueles que violaram/transgrediram os códigos correntes dentro de suas áreas – já foram devidamente absorvidos por um mecanismo que até se dá ao luxo de criar seus próprios oponentes. Os situacionistas tinham uma expressão para isto: eles a chamavam recuperação. O mercado recupera mesmo aqueles que o desafiam dentro de suas diretrizes, e, aqui, morre-se por excesso, repetição, tautologia, redundância, daí a impossibilidade de uma arte contestatória dentro dos cânones conhecidos, daí a morte por prazo de validade de um ‘realismo socialista’, bem como da arte ‘conteudística’ e formalista em geral, pois também ela já tem o seu nicho na parede ou nos displays das grandes galerias (ROSAS, 2012, p. 9). (Grifos do original)

Embora os discursos e as práticas dos coletivos promulguem uma tentativa de autonomia, o que se denota é a sua subserviência aos dispositivos de poder: economia e mercado. Existe, cada vez mais, uma interdependência relacionada aos editais de fomento, programadores e curadores impondo relações mediadas por dispositivos econômicos, de mercado e de afeto. Coloca-se, portanto, a seguinte questão: em que medida os mecanismos institucionais e de mercado afetam os processos de criação e os seus modos de organização?

Com o boom dos coletivos de dança, a interdependência e o papel desempenhado pelo mercado e instituições ficam bastante evidentes. A partir dos anos 2000, foram promovidos inúmeros eventos dedicados aos coletivos, nos quais figuram aqueles que passaram a serem vistos como “modelo” desse tipo de organização, acentuando a tendência à imitação.

Em 2008, o Instituto Itaú Cultural realizou o evento Coletivo Corpo Autônomo, que contou com palestras, debates e apresentações e teve como convidados: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), O12 (Votorantim/SP), Hibridus (Ipatinga/MG),¹³ Movimento Dança Recife (Recife/ PE)¹⁴ e Coletivo Dança Rio (Rio de Janeiro/RJ).¹⁵No ano seguinte, em Recife, teve lugar o encontro Conexões Criativas. Com formato similar ao evento realizado pelo Instituto Itaú Cultural, reuniu integrantes dos coletivos: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), República Cênica (Campinas/SP), Sua Cia de Dança (Salvador/BA) e Dimenti (Salvador/BA).

Em outro evento, nomeado “Modos de Existir: coletivos artísticos”, promovido em 2012 pelo SESC Santo Amaro (SP), estavam presentes: Couve-flor: minicomunidade artística mundial (Curitiba/PR), Núcleo de Criação do Dirceu (Teresina/PI), Coletivo O12 (Campinas/SP), Dimenti (Salvador/BA), Sala 209 (Porto Alegre/RS), Movasse (Belo Horizonte/MG), Lugar Comum (São Paulo/SP) e Jardim Equatorial (São Paulo/SP).

Os exemplos descritos demonstram não só a existência de vínculos de interdependência entre instituições e sistema artístico, mas também explicitam a ânsia do sistema por novidades e a necessidade de construção de uma imagem ou modelo que venha a ser consolidada como tendência hegemônica nos circuitos. Novidade não é subversão, nem questionamento, sobretudo quando se trata de novidade representacional, ou seja, aquela que pode falar pelas demais, na qual existe, evidentemente, uma força de controle que expõe uma vontade de verdade. Segundo Canclini (2012, p. 49), “as relações estabelecidas entre artistas, instituições, curadores, críticos e até mesmo empresas e dispositivos publicitários constroem o reconhecimento de certos objetos artísticos.”

É fácil observar a repetição de nomes, visto que certos coletivos estiveram presentes em todos ou quase todos os eventos descritos. Vale lembrar que

13 Hibridus surgiu em 2002 como companhia de dança e, posteriormente, passa a se autoneoamar coletivo. Desde o início de suas atividades realiza o Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga – ENARTCI.

14 Diferenciando-se dos demais coletivos, que têm na pesquisa e criação sua principal atividade, o Movimento Dança Recife, fundado em 2004, tem na articulação entre classe (artistas) e poder público sua principal ação. O objetivo principal é fortalecer o espaço da dança e congregar artistas e grupos de dança.

15 O Coletivo Dança Rio assemelha-se ao Movimento Dança Recife, por também desenvolver ações com o objetivo de acolher e apresentar reivindicações da classe, junto a esferas governamentais. Não foi possível confirmar se o coletivo permanece em atividade.

[...] vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como os sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído (FOUCAULT, 2004, p. 17).

A seleção, programação e promoção de determinadas experiências, em detrimento de outras, constitui um exercício de poder. Com raras exceções, a dança não costuma movimentar o mercado financeiro, como acontece com as artes visuais e o cinema. Entretanto, parece ter absorvido este tipo de patologia característica, que trivializa a criação. Como aponta Pascal Gielen (2013), a criatividade tomou o lugar da criação e em todas as instâncias da produção artística o tempo da criação foi substituído pelo tempo da exibição.

Para ROSAS (2002),

Toda a 'onda' de coletivos é muito alegre e colorida, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Não se engane: 'ativismo' aqui é uma etiqueta plastificada para leitores ávidos por 'novas tendências' com um que de rebeldia inofensiva. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas 'indústrias criativas' e seu trabalho flexível que à contestação da autoria e da militância política. (ROSAS, 2002, p.137) (Destques do autor)

A questão do trabalho volta à pauta. Como explica Paolo Virno (2013), desde que Karl Marx propôs a diferenciação entre trabalho material e trabalho imaterial, discute-se a natureza imaterial da arte no sentido de que a sua produção seria processual e não restrita a produtos nem muito menos à sua comercialização.

Quando os conceitos têm por fim vender produtos – uma secadora, a exposição de um museu, a imagem de um artista ou de um intelectual redesenhados –, a crítica é substituída pela promoção comercial. (CANCLINI, 2012, p. 123)

Outro aspecto importante a ser tratado diz respeito ao fato de que a maioria dos coletivos encontrou nas Leis de Incentivo à Cultura, e em suas derivações, a sua principal fonte de recursos para produções e manutenção.

Esse modelo, que tem início em âmbito federal com a criação da Lei Sarney, constrói um cenário em que o Estado transfere para a iniciativa privada a gestão e a destinação dos recursos que, em última instância, são públicos; ou seja, coloca nas mãos de organizações particulares o poder de tomada de decisão sobre quem deve ou não ter sua produção

viabilizada. Dessa maneira, os departamentos de marketing de tais empresas ganham poder de decisão, pois restringem o patrocínio de projetos que não contêm características que sejam lucrativas do ponto de vista da empresa e de seus produtos e criam um dirigismo estético que deve ser seguido, caso se queira obter os tais patrocínios. Leis de Fomento, prêmios e editais públicos, embora destinem verbas que advenham diretamente dos cofres públicos, ainda assim padecem da mesma problemática.

Evidencia-se nessas estruturas um processo de exclusão pela inclusão, que remete a uma figura do direito romano arcaico, o homo sacer, aquele cuja vida não é sacrificável, mas matável, ou seja, exposto ao poder soberano: “A vida humana é incluída no ordenamento unicamente sobre a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade)” (AGAMBEN, 2002, p. 16).

Sujeita ao poder político de decisão das instâncias fomentadoras, a dança é capturada pela dominação do poder soberano, incluída no ordenamento (mecanismos de incentivo, programadores, curadores etc.) sob a forma de sua “matabilidade”, pois, na medida em que são promovidos “adequações” e “ajustes” aos projetos artísticos, a fim de enquadrá-los aos critérios de elegibilidade que norteiam a concessão de patrocínios ou prêmios, a dança fica impedida de exercer seu papel crítico. No capitalismo, a flexibilidade existe, desde que se atenda ao mercado, como argumenta Canclini:

As obras e as práticas dos artistas estão condicionadas não pelo todo social, mas por um conjunto de relações que interagem agentes e instituições especializadas em produzir arte, exibi-la, vendê-la, avaliá-la e apropriar-se dela (CANCLINI, 2012, p. 38).

O resultado desse posicionamento tem sido o esvaziamento dos discursos e práticas frente a necessidades econômicas e gerenciais na composição dos coletivos.

A questão, evidentemente, apresenta não só diversas facetas, como os conflitos de interesses com instituições, critérios de curadoria, dispositivos de mercado, mas também uma série de paradoxos internos, dentro da própria dinâmica coletiva que potencializa e desdobra essa problemática.

Felizmente, embora tudo o que foi apresentado até agora faça parte das linhas de força que acometem a sociedade de controle, ainda existem possibilidades de reconhecer outros modos de estar junto. Como explica Canclini (2012):

[...] está em jogo o lugar de transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido de iminência que faz do estético algo que não termina de se reproduzir, não procura se transformar em ofício codificado nem em mercadoria rentável (CANCLINI, 2012, p. 31).

É preciso lembrar que sistemas dinâmicos, como a arte e a ciência, estão em permanente processo de evolução. Abertos ao ambiente, esses sistemas são contaminados pelas informações nele contidas. Experiências colaborativas, como os coletivos de dança, se inserem nesse contexto de relação e, como tal, são também constantemente redesenhados, em face às possibilidades conectivas que estabelecem, seja com seus elementos internos, seja com o contexto externo. Como explicado anteriormente, não há uma separação entre dentro e fora. Como todo sistema aberto, constituem-se estruturas transitórias, elaboradas e modificadas constantemente, ou seja, a “comunidade não é uma entidade coerente, fixa e autônoma, mas um processo contínuo e instável” (MESQUITA, 2011, p. 16). Essa seria a natureza dos sistemas complexos, como pontuou a pesquisadora de dança Fabiana Britto:

A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade de seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória se seu meme, para além da duração do organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte (BRITTO, 2008, p. 83).

É importante tomar cuidado para não sucumbir aos juízos de valor. Segundo Canclini (2012), é cada vez mais distante a possibilidade de averiguar o que é, devido justamente à não existência de “uma estrutura de relações ou estado de coisas estabilizado e com certa homogeneidade” (BRITTO, 2008, p. 47).

Por isso, os processos de análise aos poucos deixam de se fixar na definição de modelos ou grupos e parece ser mais importante “compreender como os atores se agrupam, em que processo forma redes, depois desfazem, recompondo-as de outro modo, como articulam as conexões diversas para conseguir seus fins.” (ibid. p. 48).

Cabe, então, indagar se, a despeito dos dispositivos de cooptação e dependência entre artistas e mercado, ainda subsistem artistas, comunidades, organismos e instituições que buscam atuar, ou pelo menos criar brechas, nos circuitos e lógicas mercantis. E ainda: que outras práticas ou modos de estar junto ainda podem se constituir como micropolíticas de resistência?

A pergunta proposta por Paolo Virno (2013, p. 50) traduz e recoloca essas mesmas questões: *É possível cindir aquilo que está unido, isto é, o Intelecto (o general intellect) e o Trabalho (assalariado), e unir aquilo que hoje está cindido, o Intelecto e a Ação Política?*

Entender essas dinâmicas ajuda a refletir sobre as suas possíveis consequências, tanto no sentido político como cognitivo que constitui estatutos e conceitos que norteiam nossa percepção. Trata-se de processos quase sempre invisíveis, mas que organizam tacitamente ações e vínculos cotidianos.

A questão mais importante parece ser como identificar essas experiências e reconhecer nelas uma potência de vida que vislumbre não apenas o poder sobre a vida, mas um poder da vida em comunidade.

POST SCRIPTUM

Ainda que muitas das experiências aqui descritas tenham se desfazido ao longo do tempo, longe de ser um problema, mostra-se como inerente à própria dinâmica deste tipo de sistema organizativo. Assim, o modo de existir temporário, acidental constituiu-se como um traço referente à produzir ações que incitam novas ações que não são apenas respostas para estímulos ou processos imitativos, mas potências capazes de ressignificar, que resulta num operador de abertura, portanto, de relação que estabelece uma resistência, ainda que localmente, ao pensamento hegemônico consensual de um modo de existir.

Os coletivos são transitivos e evolutivos, de formatos e propostas heterogêneas que impossibilitam uma definição precisa e, por isso, nos incita a repensar nossos modos de estar junto. São tentativas plurais, e não apenas um projeto, instalação de um modelo ou uma utopia. As ações não estão atreladas a um fim unívoco, mas constituem-se como experimentação de novas estratégias, novas redes, outras maneiras de conectar e mobilizar.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Gavin. **Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo**. In: Rizoma.net, 2002. p. 148-157. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

_____. **Como passar um elefante por baixo da porta?** In: Rizoma.net, 2002. p. 158-163. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad; Editora do Brasil, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora UNB, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidades em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BUBER, Martin. **Sobre comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANCLINI, Nestor. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da imanência**. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

COMO_clube. Disponível em: <<http://comoclube.org/home>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

Couve-Flor troncos e membros. Disponível em: <<http://couveflor.wordpress.com/sobre-o-couve-flor/>>. Acesso em: 18 jul 2010.

Couve-flor: portfólio. Disponível em: <www.couveflor.org/pdf/PortifolioCouveFlor2009.pdf>. Acesso em: 16 jul 2010.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos VI: repensar a política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GIELEN, Pascal. **Creativity and other fundamentalisms**. Amsterdam: Mondriaan, 2013.

_____.; BRUYNES, Paul (eds.). **Community art: the politics of trespassing**. Amsterdam: Antennae Valiz, 2011.

GREINER, Christine. **A performance e o risco da inoperância do comum**. In: TEIXEIRA, Ana (coord.). *Cozinha performática*. São Paulo: Terra Editora, 2014. p. 27 – 35.

_____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____.; KATZ, Helena. **A natureza cultural do corpo**. In: PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

KATZ, Helena; GREINER, Christine . **Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir dança**. In: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisa em Dança (ANDA)*. Salvador; São Paulo: UFBA; UNESP, 2012. v. 01. p. 01-13.

LABRA, Daniela. **Coletivos artísticos como capital social**. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/escritos/coletivos-artisticos-como-capital-social>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

LIPOVETSKI, Gilles. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

_____.; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo Cia da Letras, 2015.

MARTINS, Giancarlo. **Contexto(s) evolutivo(s) da dança contemporânea no Paraná**. In: GREINER, Christine; ESPIRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 80-88.

_____. **Ações que se espraiam no tempo**. IN: Núcleo de Artes Cênicas (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008. p. 154-159.

_____. **Uma nova geografia de ideias: diversidades de ações comunicativas para a dança**. 2006. 93p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Do ser-em-comum**. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (coord.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011.p. 419-423

_____. **La comunidad inoperante**. Santiago do Chile, 2000.

POL-DROIT, Roger. **Michel Foucault: entrevistas.** São Paulo: Graal, 2006.

REVEL, Judith. **Foucault: conceitos essenciais.** São Carlos: Claraluz Editora, 2005

ROSAS, Eduardo. **Notas sobre o atual estado do coletivismo no Brasil.** In: *Rizoma.net*, 2002. p. 137-141. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf>. Acesso em: 30 out. 2012.

_____. **Nome: coletivos, senha: colaboração.** In: *Rizoma.net*, 2002. p. 129-132. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf> Acesso: em 30 out. 2012.

_____. **Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?** In: *Rizoma.net*, 2002. p. 296-302. Disponível em: <http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_intervencao.pdf>. Acesso: em 30 out. 2012.

SANTOS, Boaventura. **A gramática do tempo.** São Paulo: Cortez, 2010 a.

_____. (org). **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010 b.

SELDMAYER, Sabrina. **A comunidade que vem.** In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, p. 139-147, 2008.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação.** Rio de Janeiro: Record, 2012.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea.** São Paulo: Annablume, 2013.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 02/10/2019

O CORPO QUE HABITO: ESSE NÃO É O CORPO DA SALA DE AULA, DO MUSEU, NEM O CORPO DA ACADEMIA!¹

Marcos Antônio Bessa-Oliveira²

Resumo: Este artigo discute o corpo na contemporaneidade: o corpo da sala de aula (escola), o corpo do museu (artístico) e o corpo da academia (físico) que não se colocam nesses lugares estabelecidos por sistemas disciplinares, artísticos e de formas perfeitas para considerarem corpos como epistêmicos; quer dizer, corpos que se reconhecem produtores de arte, de cultura e de conhecimentos. Para fazer a abordagem desse “corpo” que é o agente da existência humana, que por conseguinte não se apresenta como único e que não é somente espectral, afinal quem é salvo é a alma, mas é o corpo quem retorna, mas que não é reconhecido como tal, recorro às epistemologias descoloniais *biogeográficas* que emergem nas fronteiras a fim de evidenciar que apesar de ser a camada mais superficial entre a sensibilidade e o mundo exterior, os corpos diferentes não são considerados pelos pensamentos e sistemas hegemônicos porque não aprendem, não se expõem e não qualificam-se fisicamente como quer o padrão de corpo moderno colonial.

Palavras-Chave: Escola. Corpo. Movimento. Descolonial. *Biogeografias*.

1 Este trabalho é parte de uma pesquisa maior que o autor vem desenvolvendo desde 2006 que está vinculada a um novo Projeto de Pesquisa intitulado “**Arte e Cultura na Fronteira**: “Paisagens” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses” cadastrado na PROPP/UMES. É também parte do Projeto “**Arte, Cultura e História da Arte Latinas na Fronteira**: “paisagens”, silêncios e apagamentos em cena nas “práticas culturais” Sul-mato-grossenses” de Pós-Doutoramento que está em desenvolvimento na FAALC/UFMS no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

2 Doutor em Artes Visuais IA-Unicamp. Professor no Curso de Artes Cênicas, de Artes Visuais e no PROFEDUC da UEMS – UUCG. Líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re) Verificações Epistemológicas (certificado pela UEMS/CNPq); membro dos Grupos de Pesquisas: NECC (UFMS/CNPq), Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (UNICAMP/CNPq). Atualmente desenvolve Pesquisa de Pós-doutoramento na UFMS, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, na FAALC. Email: marcosbessa2001@gmail.com.

**EL CUERPO QUE HABITO: ¡ESTE NO ES EL CUERPO DEL AULA, DEL MUSEO, NO
EL CUERPO DE LA ACADEMIA!****Marcos Antônio Bessa-Oliveira**

Resumen: Este artículo discute el cuerpo en los tiempos contemporáneos: el cuerpo del aula (escuela), el cuerpo del museo (artístico) y el cuerpo de la academia (físico) que no encajan en estos lugares establecidos por sistemas disciplinarios, artísticos y perfectamente formados a considerar los cuerpos como epistémicos; es decir, cuerpos que reconocen a sí mismos como productores de arte, cultura y conocimiento. Para acercarse a este “cuerpo” que es el agente de la existencia humana, que por lo tanto no se presenta como único y que no solo es espectral, después de todo, el alma se salva, sino que es el cuerpo el que regresa, pero no lo es reconocido como tal, me refiero a las epistemologías descoloniales *biogeográficas* que emergen en las fronteras para mostrar que a pesar de ser la capa más superficial entre la sensibilidad y el mundo exterior, los sistemas y pensamientos hegemónicos no consideran los cuerpos diferentes porque no aprenden, no están expuestos y no califican físicamente como quiere el patrón moderno del cuerpo colonial.

Palabras Clave: Escuela. Cuerpo. Movimiento. Decolonialidad. *Biogeografías*.

1 INTRODUÇÃO: EDUCAÇÃO, POLÍTICAS, GESTÃO E FORMAÇÃO DE (CORPOS) PROFESSORES

As relações que o homem trava no mundo com o mundo (pessoais, impessoais, corpóreas e incorpóreas) apresentam uma ordem tal de características que as distinguem totalmente dos puros contatos, típicos da outra esfera animal (FREIRE, 1967, p. 39).

Se o corpo que temos não é o corpo que contempla o padrão de corpo estabelecido pela lógica moderna que está assentada em gênero, raça e classe especificada desde o século XVI, mas que fora erigida a partir do século VIII com o advento da chamada “Idade das Trevas”, a pergunta preliminar que devemos nos acercar é: Qual é o corpo que habitamos? Eis uma pergunta crucial em tempos de movimentos “indisciplinados”, de exposições em lugares “impróprios” e de corpos que “não habitam” academias – sejam essas de ginástica performática ou academias de exercícios físicos, sejam as academias formativas (escolas e universidades) de Dança, Teatro, Música ou das Belas Artes. Obviamente que a afirmativa de que não temos o corpo da razão moderna, bem como a interrogação de que “receptáculo” ocupamos estão para aqueles que não são corpos levados em consideração pela razão moderna insistente ainda na contemporaneidade através de padrões de fé, de línguas e pelo agente científico disciplinar moderno, mas também pelo neocapital pós-moderno que compreende o corpo como máquina de crescer, para aprender e poder trabalhar e, assim, poder consumir para sobreviver.

Portanto, o corpo que habitamos não está mais circunscrito aos mesmos espaços formais onde, desde que fomos colonizados, vestiu-se “índios”, colocaram-se correntes nos “pretos” e encapuzaram com chapéus de palha o homem do campo como se esse fosse um “jacu”. Quer dizer: aos corpos fora dos padrões modernos e pós-modernos (estou pensando em corpos latino-americanos em pleno século XXI) foram lhes dado os direitos de serem coadjuvantes de histórias locais que apenas serviriam para consolidar a manutenção de uma história universal como projeto global. Nos indígenas colocaram roupas; os negros foram feitos máquinas de trabalho ou de prazeres; já ao homem do campo que se aproximava algumas vezes na cor da pele ao padrão europeu e/ou estadunidense, foi-lhes coberta

a cabeça com chapéu de palha, imposto sentado de cócoras, com um cigarro de palha em punho porque a boca ocupava-se com um ramo de capim para que não falasse, não pensasse e, por fim, para que não se considerasse existente.

O racismo moderno/colonial, ou seja, a lógica da racialização que surgiu no século XVI, tem duas dimensões (ontológica e epistêmica) e um só propósito: classificar como inferiores e alheias ao domínio do conhecimento sistemático todas as línguas que não sejam o grego, o latim e as seis línguas europeias modernas, para manter assim o privilégio enunciativo das instituições, os homens e as categorias do pensamento do Renascimento e a Ilustração europeias. As línguas que não eram aptas para o pensamento racional (seja teológico ou secular) foram consideradas as línguas que revelavam a inferioridade dos seres humanos que as falavam. Que podia fazer uma pessoa cuja língua materna não era uma das línguas privilegiadas e que não havia sido educada em instituições privilegiadas? Ou devia aceitar sua inferioridade, ou devia fazer um esforço por demonstrar que era um ser humano igual a quem o situava na segunda classe. Ou seja, em ambos os casos se tratava de aceitar a humilhação de ser inferior para quem decidia que devia manter-se como inferior ou assimilar-se. E assimilar-se significa aceitar sua condição de inferioridade e resignar-se a um jogo que não é seu, mas que lhe foi imposto. A terceira opção é o pensamento e a epistemologia fronteiriços (MIGNOLO, 2017, p. 17-18).

A terceira opção, o pensamento e a epistemologia fronteiriços (MIGNOLO, 2017), torna-se a alternativa para habitar corpos que não se encaixam no padrão eurocêntrico – ego, teo e geopolítico – que desqualifica todos os outros corpos que ocupam o fora, a exterioridade ao padrão moderno de ser humano. Quando o pensamento e a episteme fronteiriços são lançadas como possibilidades desses corpos, faz-se evidenciar as diferenças que até hoje não foram observadas pelos conhecimentos que não deram direitos aos corpos diferentes. Na escola, nas academias ou nos espaços expositivos os corpos são controlados a fim de manutenção de um padrão de aprender, na forma perfeita de ser corpo ou para serem corpos em exposição em situação de beleza perfeita. Contudo, até mesmo o pensamento e a epistemologia fronteiriços são impedidos de “criarem” corpos *outros* em situação de interioridade ao pensamento moderno europeu em manutenção através da imposição da globalização estadunidense.

A verdade é que nas ruas das cidades, ou nos campos, nas Escolas formais e informais, dentro ou fora dessas academias (inclui-se aí as de ginástica e as universidades) vemos que, e o que é melhor – ex-pondo-se em qualquer lugar que lhes dê vontade – os corpos contemporâneos são e estão como o “diabo quer e gosta”: livres, leves e soltos – ainda que volumosos, baixos, altos demais. Estabelecendo-se contrários a lógica

cartesiana, “penso, logo existo” – *Cogito ergo sum* – os corpos da contemporaneidade têm insistido noutra dialética ainda não percebida pelos espaços formais, pelos padrões e pelos sistemas e discursos que (de)formam o corpo ao invés de formá-lo e conscientiza-los: exponho-me, logo existo – *Illic ipse ergo sum* – e insisto contra tudo e todos que destituíram aos (nossos) corpos da diferença os direitos de *ser, sentir, saber*, mas também do direito de fazer e *si-moverem-se* como bem quisermos.

Agora é a vez de *corpos-políticas*. Corpos *negr@s*, indígenas, *baix@s*, *gord@s*, *fei@s*, *alt@s*, corpos da exterioridade, corpos barrados, entre *outr@s* muitos corpos *estranh@s* que, independente de relações com a ideia de mundo ocidental criada pelo Projeto Moderno Europeu – que institui o equívoco de que razão e emoção somente existem em corpos brancos, masculinos e eurocêntricos, apoiado pelo Cristianismo e ilustrado pelo Renascimento –, esses corpos outros agora também *si-movem-se* e, portanto, produzem arte, cultura e conhecimentos distintos das ideias homogêneas de manutenção de um corpo datado, localizado e de única língua e de cor branca situados em espaços determinados por sistemas da arte (BESSA-OLIVEIRA, 2018, p. 113).

Diante disso, nesta reflexão colocarei também em evidência algumas questões reflexivas sobre “Escola, corpo e movimento” *outros* que meus orientandos estão desenvolvendo/desenvolveram em seus respectivos Projetos de PIBIC-CNPq, Monitorias de Disciplinas, Dissertações de Mestrado e Orientandos de TCCs no curso de Artes Cênicas e no PROFEDUC da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária Campo Grande, UUCG – a fim de também subsidiar àquelas (desenvolvidas e em desenvolvimento) pesquisas que temos discussões acerca de “corpos estranhos” e “corpos disciplinados”; “corpo cênico pedagógico” e “corpo da cultura “do” boi”; “corpo-política” = a “corpo-cênico-política”, “corpo biográfico” e o “corpo *biogeográfico*”, entre outros corpos, movimentos e conhecimentos como epistemologias e pensamentos para (re)verificar a condição imposta de “escola, corpo e movimentos” ainda na atualidade aos corpos da exterioridade. Esses trabalhos e discussões ainda estão vinculados a quatro disciplinas que ministro na graduação e uma da pós-graduação da Universidade.

Por ser esta uma discussão que tem caráter também biblio(*bio*-geo)gráfico³, esta discussão passa pelo meu próprio corpo, bem como pelo meu lócus enunciativo Mato Grosso do Sul – de onde falo, penso, produzo, pesquiso, pinto e ensino, por isso existo –, e por isto não pode ser diferente que esta discussão se pautem em epistemes descoloniais (do fazer, do pesquisar e do ensinar Arte) para compreender esses múltiplos corpos que estão coabitando os vários lugares da contemporaneidade para uma probabilidade de compreensão de “Escola, corpo e movimento” *diferentes* da perspectiva científicista Moderna em que se edificou o mundo ocidental: Escola como espaço de (de)formação muitas vezes, já que normalmente esta instituição não está em concordância com seu tempo e espaço; corpo da diferença colonial pelas razões óbvias aqui já apresentadas; e movimento por considerar que a escola, bem como todos os sistemas (da Arte, especialmente) de política, ética, estética e democracia, nas academias em geral, impedem o *si*-mover-se das próprias instituições disciplinares (Estatais e Corporativas) e do corpo.

As epistemes descoloniais também em evidência nesta operação de (re)verificação não são teorizações “descoloniais” como têm promovido algumas instituições vinculadas ao Estado-Nação na tentativa de parecer promover descolonização do ser, sentir e saber, mas que estão buscando na verdade é sempre controlar o fazer. Neste sentido, mais uma vez nos é elucidativo Walter D. Mignolo quando argumenta da urgência de epistemes descoloniais fronteiriças – aquelas que emergem das fronteiras nas quais estão situadas as histórias locais – ao afirmar que “É difícil pensar hoje que os dirigentes universitários em qualquer parte do mundo se proponham descolonizar o saber. Estes projetos provêm do corpo docente e discente, **não da administração. Seria semelhante a esperar que o Estado inicie projetos de descolonização**” (in LORCA, 2014, p. 2) (Grifos meus). O Estado-Nação e as Corporações (pequenas, médias e grandes, mas mais na maioria das vezes essas duas últimas) visam ao lucro através do corpo que incansavelmente deve trabalhar, para consumir e poder achar que tem o direito de sobreviver nesta sociedade do consumo e do trabalho.

3 Aqui estou fazendo uma feliz referência ao **Trabalho da citação** de Antoine Compagnon, especialmente mais no texto “A Bi(bli)ografia” (1996) que diz que mesmo as referências bibliográficas, *grosso modo*, são experiências de vida.

Desse lugar fronteiriço como lócus enunciativo e epistemológico não me interessam rótulos acadêmico-disciplinares que mantêm e continuam construindo binarismos, ainda que com boa vontade, para reconhecer uns em detrimentos de outros. Popular *versus* erudito; histórico *versus* não histórico; centros *versus* periferias, entre outros que acabam por reforçar a manutenção de pensamentos que privilegiam mais as situações de diferentes culturas do que as condições de diferenças culturais ou colônias que os lugares, sujeitos e conhecimentos têm. Quero dizer, reforçar rótulos acadêmico-disciplinares, como certos de tal ou de outro modos, é continuar dando crédito a padrões, mesmo que percebido agora por aqueles que sempre estiveram sob as brumas da colonialidade. Compreendo que nesta opção de vida – o meu pensamento é diuturnamente trabalhado para se descolonizar – opto pelo conhecimento que atravessa meu próprio *bio-geo-gráfico* como forma de perceber meu corpo-mundo.

De certa forma, ao reforçar a emergência de epistemes que erijam das fronteiras, a saída não é trazer à baila teorizações vindas do além-mar para tratar, mais uma vez, das diferenças coloniais como um bicho de sete cabeças – ou melhor, mantendo a discussão no âmbito do corpo – como um bicho sem pé, corpo e cabeça. Logo, “Embora na **Bolívia** o Estado empregue este vocabulário, **a descolonização não é uma questão de políticas estatais**. Os Estados estão atrelados às corporações e aos bancos” (MIGNOLO *in* LORCA, 2014, p. 2) (Grifos do texto e meus). Assim, é evidente também que as histórias locais não podem mais vincular-se a poderes públicos e privados, seja na escola, para o corpo na academia ou seja para o *si-mover-se*, pois esses poderes instituídos não dão conta de descontrolar-se da lógica cartesiana e imperial que persiste controlando a todos os sistemas da Arte, por exemplo. Neste mesmo ritmo, “A administração universitária pode apoiar, em certos momentos, algumas iniciativas, mas não lhe é possível iniciar estes projetos” (MIGNOLO *in* LORCA, 2014, p. 2).

As instituições públicas e privadas trabalham para fomentar, cada vez mais, uma tecnização e terceirização do ensino, do corpo, do movimentar-se – a exemplo aí da BNCC (2017) que está homogeneizando as diferenças e os dirigentes (estaduais, municipais e federais) que acatam as decisões tomadas de cima para baixo por causa de recursos financeiros envolvidos – a fim de contemplar o mercado de trabalho. Assim, uma

proposta de “desrazão” (NOLASCO, 2016) teórico-crítico-didático-metodológica como esta, de descolonização *biogeográfica* fronteiriça, não pode estar coadunada com a lógica de continuação de *existidura* dos padrões de raça, classe, gênero, igualmente de fé, línguas e ciência como únicas formas de pensar o corpo, a ética, a estética, a democracia que as instituições do Estado-Nação fingem tão bem ancorar. Pois, desse ponto em diante, deve ficar compreendido que o descolonizar aqui em emergência está em pensar de modo *outro*, não em fazer de modo diferente daqueles já por vários anos tentados: repetir até aprender fazer como os que ensinaram a fazer fizeram. Descolonizar é opção de conviver em sociedade e não sobreviver à duras penas nela.

No dia em que as universidades públicas ou privadas gerirem a descolonização pedagógica, será porque os processos de descolonização que percebemos na sociedade política já contribuíram para uma mudança radical e para a dissolução da matriz colonial de poder. No momento, a descolonialidade é uma visão e uma orientação que coexiste e coexistirá em tensão com outras visões e sistemas de ideias (o liberalismo, o neoliberalismo, o marxismo, o cristianismo, o confucionismo, o islamismo), assim como com orientações e visões disciplinares (ciências humanas e naturais, escolas profissionais, etc.). A decolonialidade é uma opção entre outras (MIGNOLO *in* LORCA, 2014, p. 2).

Portanto, enquanto o “repetir o aprendido” for mais importante que o *aprender a desaprender para reaprender* – e o Estado-Nação e as Corporações estiverem com as cartas nas mãos (controlando os sistemas das artes e os seus supostos operadores: artistas, professores e pesquisadores continuarem acreditando que repetir e atender a ambos os organismos gerenciais/controladores é a saída) – o corpo, a escola, o movimento, o ser, o sentir, o saber e o fazer continuarão se-pa-ra-dos por sistemas coloniais e imperiais imperantes. Assim, decolonizar é MAIS UMA entre as muitas teorizações que querem apenas salvar os bárbaros e por isso brigam com as outras teorias que migraram para os confins do mundo. Mas, como argumentou a última passagem de Mignolo (2014), se em algum dia, por mais longínquo que venha a ser esse dia, compreenda-se que o descolonizar seja um pensamento epistêmico, mesmo em uso pelo Estado-Nação e pelas Corporações, aí sim teremos modificado inclusive os sistemas (Estado-Nação e Corporações e seus Dirigentes (funcionários)) que ainda amarram corpos que deveriam se movimentar livremente em instituições de ensino e de preparação física quando fingem desamarrar.

Ditado tudo isso, talvez uma imagem de indígenas deslumbrada nos idos anos 2016, pelas ruas da cidade de Campo Grande-MS, que vi em um dia ao percorrer pelo trânsito, tal imagem que acabou por deveras me incomodar, seja justificada: uma família de indígenas em pleno centro da capital de Mato Grosso do Sul caminhando, estando todos vestidos como cristãos brancos, me pareceram estar “ainda-nus”! Daí me recorreu o *pensamentocomoimagem*: se não tivéssemos/fossemos colonizados (desde o século XV) aqueles indivíduos estariam todos “vestido-nus”? Já que eles e nós hoje (século XXI) habitamos corpos que não são seus/nossos verdadeiros corpos!⁴ Isto demonstra a justificativa da importância do registro do meu lócus enunciativo – por este estar assentado numa zona de fronteira geográfica literal (Mato Grosso do Sul (Brasil-Paraguai-Bolívia)) (de atravessamentos múltiplos de trânsito, tráfegos e verdadeira de tráfico de drogas, mercadorias e culturas), mas que é borrado porque o desfruto também como lugar epistemológico da diferença colonial que atravessa meu corpo/discurso descolonial.

1.1 NESSE MUNDO POUCAS COISAS SÃO CERTAS!

Existe na arte, na cultura, na economia, na política e na educação brasileiras um modelo de corpo perfeito! Também temos no corpo das culturas espalhadas pelo Brasil um padrão de ética, de estética e um protótipo de democracia que imperam sobre as diferenças pela imaginação de ascensão dos corpos (im)perfeitos da exterioridade em e a tudo para todos na atualidade. E essa noção de corpo perfeito nas diferentes instâncias está assentada no cogito cartesiano “*penso, logo existo*”! Portanto, fundamentado em um modelo de corpo Moderno que dissociou razão e emoção. Ou seja, na arte o corpo que dança e atua, por exemplo, não pensa; na cultura o corpo da mulher não produz conhecimentos, por que aquele pensamento hegemônico delegou esse direito/dever apenas ao homem; na economia o corpo que tem poder é o corpo do centro sobre os muitos corpos marginais; na

4 “Ainda-nus” e “vestido-nus” estão, respectivamente, para “ainda assim, nus” e “vestidos, mas nus”. Quer dizer, na tentativa de elucidar a compreensão da ideia em discussão desde aqui, os indígenas na lógica cartesiana, em pensamento, continuam sem roupas, pelados, desnudados mesmo que vestidos e, da mesma lógica, literalmente vestidos, são percebidos sem roupas, pelados, desnudos: porque os pensam como não gentes. Almejo com isso reforçar que o padrão moderno colonial, ainda na contemporaneidade, continua insistindo em estabelecer classificações de raça, classe, gênero, fé, línguas e para a produção de conhecimentos reforçando a exterioridade dos diferentes. Por conseguinte, continuamos tendo um modelo/padrão de escola, corpo e movimento: meus escopos nesta discussão.

política, quem dita leis são os corpos políticos dos homens e nunca a mulher que não tem voz ou vez e menos ainda tem direito à política, e, igualmente, na educação o corpo que aprende e ensina é o corpo branco, fálico e eurocêntrico em detrimento dos outros muitos corpos: indígena, negro e mulato, para lembrarmos-nos apenas dos corpos da diferença colonial que compõem a formação brasileira, que não são gentes, e obedecem.

Em um País como o Brasil aonde ainda existe as diferenças de raça, gênero e de classe, ainda que camufladas legalmente, a noção de ética também está fundamentada por uma lógica do branco, do mesmo modo a estética tem a cor branca e a democracia vai privilegiar o homem de cor branca sobre a pele.⁵ Assim, salvo a regra de alguns poucos diferentes desse padrão branco selecionados, a ética brasileira (no Ocidente) reforça uma perspectiva em que as políticas indígenas não são levadas em conta, do mesmo jeito a estética negra é observada com ressalvas se não é vista como exótica e, do mesmo modo, a democracia sempre leva em cana/coma o corpo da diferença colonial.⁶ Isso porque os corpos de indígenas, negros, pobres, mulheres, trans, entre muitos outros não compõem a normativa determinada, todos esses não têm também direito a ter direitos. Haja vista a ocupação nos espaços predefinidos para os homens de peles brancas e os espaços impositivos para os corpos de peles divergentes e vertentes diferentes. Há então um corpo que ocupa os espaços dos muitos outros corpos sem espaços inclusive nos sistemas das Artes.

5 Nas discussões mais recentes sobre essa questão está-se argumentando do privilégio da branquitude. Esses estudos tem mostrado a severa distinção entre acessos e direitos “democráticos” às pessoas simplesmente pela pigmentação da cor de suas peles. Logo, no caso brasileiro vou me questionar: e como pensar a questão da branquitude ou da negritude em um lugar com culturas miscigenadas?

6 Agora estou evidentemente argumentando acerca das leis e regras que levam à condenação, nesse país de misturas raciais, àqueles que têm pele de cor negra. Logo, apenas podemos pensar, num primeiro momento, na democracia brasileira como aquela que dá “cana” ou leva-o à “coma” – literalmente porque os deixa serem assassinados de alguma forma – os corpos negros, pobres, das mulheres, d@s trans, entre muitos outros que são obrigados a sobreviver na marginalidade da sociedade em que a democracia tem matrizes coloniais brancas e coronelistas. Logo, vivemos um *mito* da democratização dos direitos no Brasil.

Essa ideia de corpo dúbio e duplo (sem pé e sem cabeça, por isso não *si*-move-se conscientemente) acabou por dividir também nossa condição de sujeitos no mundo.⁷ Seja na condição que circunscreve esse corpo brasileiro nas questões de gênero, raça ou classe, sejam os rótulos criados na contemporaneidade de fronteiras, limites, espaços, muros, cercas, de vazios, entre muitos outros, que perderam a conotação e sentidos literais para tornarem-se divisores de ser/estar/sentir os mundos, reais e imaginários, que nos fazem agir, pensar, ser e estar no mundo de maneira bipartida para não podemos fazer. Portanto, aprender, ser e mover-se – por conseguinte, a Escola, o Corpo e os Movimentos – no Brasil, acontecem sempre de perspectivas que têm dois lados: certo/errado⁸. Do mesmo jeito entendemos as relações que se estabelecem a partir desses corpos – corpos não-gentes; não-políticos, não-moventes, sem poderes e que não aprendem ou ensinam –, se de dentro dos sistemas, porque fazem igual aos modelos; se aprendem é para a repetição; se produzem é para dar continuidade ao que já fora produzido antes.⁹

Tomar dessas questões no âmbito da investigação no campo da arte (na pesquisa em arte, no ensino da arte e/ou na produção artística), do mesmo jeito pensando na Formação do Professor de Arte e igual acerca do Trabalho Docente em Arte acaba por expor necessidades de pensarmos o ser, o sentir, e o saber desses corpos (artísticos) no mundo de modo diferente. Ou seja, da condição de sujeitos irreconhecíveis no mundo atual no qual vivemos, devemos, emergencialmente, pensar em possibilidades epistêmicas de como compreender esses múltiplos corpos (estranho, cênico-pedagógico, *corpo-política*, *corpo-cênico-política*, *corpo biográfico*, *corpo biogeográfico*, mas também o corpo indígena, o corpo da mulher, o corpo negro, o corpo periférico, entre outros corpos) na educação,

7 Há um texto de Ana Mae Barbosa (1995), que apesar de algumas questões de ordem de teorização pós-colonialista, ao contrário de pensamento epistêmico descolonial fronteiro como venho pensando, em que a estudiosa aponta discussões importantes para que os estudiosos das artes se compreendam colonizados ao invés de colonizadores. Naquele texto, por exemplo, Barbosa explica, entre outras coisas relacionadas aos fatos históricos, essa redundante contradição (colonizados vs colonizador), mas também a autora opta por reforçar nossa *situação* após-colonial em detrimento da nossa *condição* de subalternizados, no caso em específico de Mato Grosso do Sul, na qual fomos colocados impostamente e aceitamos ainda hoje que nossas produções culturais, em especial as das artes, sejam consideradas.

8 A “/” é proposital neste contexto para demonstrar os dois lados binários do pensamento moderno cartesiano que definiu o que deve ser correto ou o que deve ser considerado errado.

9 Isso está inscrito na certeza de que nós apenas produzimos a partir do que foi estabelecido como padrão e por isso continuamos dando seguimento àquelas produções a fim de reforçar as produções europeias como modelos em detrimento de nossas culturas e lugares relacionados a um corpo *biogeográfico*.

enquanto corpos (re)existentes e enquanto corpos/seres moventes entre as fronteiras e limites *ex-postos* a eles e que fazem, cada um a seu modo, arte, cultura e conhecimentos. Logo, não dá para continuarmos pensando no mesmo modelo e sob o mesmo padrão teórico que sempre alojou em nossos corpos não-modernos um estranho dentro de cada um de nós. Seja nos lugares, sejam nas suas identidades de gênero, ou seja ainda nas suas múltiplas possibilidades afetivas, os corpos da diferença colonial precisam de pensamentos epistêmicos também que levem em consideração as suas diferenças.

Do mesmo jeito é muito pertinente explicar que todos esses corpos outros antes citados são aqui entendidos como os corpos que não foram considerados por aquele sistema cartesiano de considerar o humano ou o mundo porque são tomados como (in)existentes. São todos corpos que são antes contradições àquele pensamento binário: um, o modelo é o corpo que existe, enquanto, o outro, da diferença colonial, é o corpo que não existe. Igualmente, para aqueles corpos contraditórios não foram-lhes atribuído nenhum direito de existência; por isso, na contemporaneidade, acabo por dizer que esses corpos (re)existem. Primeiro, porque mesmo sem ser reconhecidos, os corpos existem, e, em segundo caso, os mesmos corpos reexistem porque estão lutando por espaço de reconhecimento como corpo resistindo. Ainda, àqueles, foram-lhes atribuídas obrigações e deveres: aprender para reproduzir na arte, na cultura, nos conhecimentos, mas também no sexo; obedecer aos mandos dos poderes diversos; viver em silêncio, sem o direito a ser ouvidos, ainda que falem; esses corpos, também, são sem o direito à imagem, por conseguinte, não têm representações corpóreas, sociais, políticas e culturais em quaisquer situações que vivam. São corpos que vivem sob as jaulas do poder colonial histórico e a colonialidade do poder contemporânea. Por fim, considerados não-corpos, todas as identidades que habitam esses corpos “desregulares/desregulados” em relação ao sistema cartesiano, são ainda sem o direito ao reconhecimento de ser(serem) humanos.¹⁰

Em determinadas produções artísticas contemporâneas, ainda que quase solitárias, mas sendo solidárias à causa do corpo da exterioridade, algumas obras situam esses corpos *outros* em tentativas de condição libertária. Digo tentativas dessa condição porque

10 Contradizendo todas essas situações contraditórias expostas ao corpo contemporâneo, é curioso perceber que ainda assim grande parte de produções a partir das artes (pesquisa, produção prática e ensino) em contexto de exterioridade continuam reforçando esta condição de subalternização ao corpo latino-americano.

sabemos que, ao bem da verdade, essas produções periféricas são, na grande maioria das vezes, descartadas pelos discursos hegemônicos que temporizam a arte a partir da lógica cronológica.¹¹ Essas obras e artistas das margens acabam por ser descartados porque fazem exatamente o que as obras artísticas de todos os tempos anteriores tentaram rejeitar: evidenciar discursos (e vozes) e corpos que foram sempre obrigados a viver silenciados, escondidos e imóveis porque expunham outros “corpos” humanos que os donos dos discursos não quiseram reconhecer. Ilustra isso, de maneira oportuna, por exemplo, a letra da música “Bate a Poeira” da artista (mulher, negra, periférica, mãe solteira (como ela mesma já disse) – já que é latina e ainda brasileira) Karol Conka, trazida aqui por um fragmento que mostra bem essa (CON)(TRA)tradição entre os corpos “perfeitos” e “imperfeitos”. A passagem da música diz:

Negro, branco, rico, pobre/ O sangue é da mesma cor/ Somos todos iguais/ Sentimos calor, alegria e dor/ Krishna, Buda, Jesus, Alá/ Speedy e Black profetizou/ Nosso Deus é um só/ Vários nomes para o mesmo criador/ Pouco me importa sua etnia/ Religião, crença, filosofia/ Absorvendo sabedoria/ Desenvolvendo meu dia a dia/ Nesse mundo poucas coisas são certas/ Amor, sorte, morte a vida que se leva/ Do sul para o norte, da Ásia à América / Se errar é humano o erro te liberta/ Seja o que tiver que ser, seja o que quiser ser/ Bate a poeira, bate a poeira, bate a poeira/ Seja o que tiver que ser (2013, f. 6).

Karol Conka é o verdadeiro fragmento contraditório de um retrato que nossa sociedade atual esboça para o mundo na educação, no corpo e no movimento que espera um corpo perfeito sempre. Haja vista que a artista na sua letra musical esbarra nos limites (im)postos e que impedem muitos outros corpos de *si-moverem-se* pelos muitos sistemas que estabelecem dicotomias entre “realidade” e “imaginação” corpóreas para uns e não para todos.

Neste contexto, dominante sobre dominado, que se estabelecem os dualismos e fronteiras que inscrevem a relação hoje posta: índio (não-humano) X branco (humano), cultura (branca) X não-cultura (indígena), arte (branca) X práticas artesanais (indígena), religião (branca) X ritualística (indígena), roupa (branco) X nudez (indígena), arte X não-arte, cultura de rua X cultura social, grafite X *picho*,

11 Mesmo as produções artísticas contemporâneas brasileiras ainda são tratadas pela própria crítica, teóricos e galeristas, e marchands brasileiros a partir de referentes internacionais: exposição e expressão do artista primeiro no exterior; obras de artistas adquiridas por determinadas personalidades ou instituições; teóricos estrangeiros abordarem as obras de artistas brasileiros, entre outras coisas. Mas, igualmente, a produção contemporânea brasileira é sobremaneira desconsiderada em relação à artistas estrangeiros porque são obras, normalmente, que não representam a noção de universalidade dos centros, ou são apreciadas porque apresentam a excentricidade das margens periféricas do mundo.

entre outros tantos *des*-tratados pelos sistemas. Como também é neste sentido que a fronteira, como já ressaltado antes, separa, mas também aproxima pela ótica da construção discursiva da exclusão (BESSA-OLIVEIRA, SIMÃO, 2016, p. 25).

Agora, em vista das questões até aqui tratadas, essas noções *outras* de corpos como epistemes estão na contramão do pensamento moderno erigido juntamente ao projeto europeu de expansão da ideia de Mundo Moderno e estas, do mesmo jeito, agora estão associadas à noção capitalista de globalização do mundo pelo projeto estadunidense. Por conseguinte, ora mais um, ora mais outro, ambos os projetos – europeu por volta do século XV e estadunidense em meados do século XIX – também insistem até hoje na ideia de duplicidade das coisas: Mundos, Ocidente X Oriente; Homem X Mulher, Fé Cristã X Fés não-Cristãs, definidos como únicas opções variáveis possíveis; Arte X Ciência, arte como não produção de conhecimento e Ciência como única forma de produção de conhecimento nos Mundos construídos; Rico X Pobre, um existe e o outro não é existente; Letrado X Não-letrado, o primeiro produz e conduz conhecimento, o outro nem aprende, apenas repete as fórmulas aprendidas; e, também, dessas todas, a divisão mais perversa, onde Humano e inumano àqueles padrões, no caso deste último, mais preterivelmente, são os que não estavam circunscritos nessas noções de Mundos europeus e estadunidenses constituídos à força.

Tratados como a melhor opção para os mundos dos quais estavam/estão situados os não-corpos, os projetos de homogeneização moderno e pós-moderno ainda tomam para si na contemporaneidade as noções produzidas sobre educação, corpo e movimento. Ambos, cada qual no seu momento histórico e geográfico particulares, planejaram e confabularam para o “resto do mundo” a manutenção e os continuísmos daquelas ideias suas como únicas verdades possíveis. E, favorecendo tudo aquilo construído pelos centros: lugares, sujeitos e produções periféricas *ex*-cêntricas, seja na educação, sejam como seus muitos corpos, cores, ritmos e sabores acabaram por repetir exacerbadamente tudo o que foi imposto e, por isso, mantiveram e sustentam as ideias de corpos e movimentos ambíguos daqueles colonizadores até hoje em si próprios.¹²

12 Os corpos latinos acabaram repetindo, ao longo dos últimos 500 anos, tudo aprendido com os colonizadores e tomaram para si como se fossem hábitos naturais de seus próprios corpos.

Dessa transmissão de conhecimento (aprender a obedecer e repetir), à reprodução de Arte (corpo perfeito com movimentos ideais), as práticas na Arte Brasileira (ensino, pesquisa e produção) acabam apenas por reverberar o “aprendido” como se lhes fossem as únicas possibilidades. De certa forma, o eram até meados do século XIX, as periferias dos muitos mundos não tinham nem vez, dirá voz e, por certo, não produziam arte, cultura e conhecimentos. Entretanto, de lá para cá, esses sujeitos, ainda que vistos até pelos seus como subalternos, estão agora por balbuciar como disse Hugo Achugar (2006). O *balbucio*, assim como os *entre-meios* (Bhabha, 1998), bem como os *entre-lugares* (Santiago, 2000) acabam por emitir vozes, corpos, movimentos e conhecimentos agora, já que nunca sequer foram corpos um dia considerados por aqueles discursos das histórias europeias e/ou estadunidenses que padronizaram todo o Ocidente. Por mais que ainda hoje os centros insistem em continuar tapando os ouvidos, na grande maioria, essas vozes gritam pelo direito de falar. Dizem eles que:

Não será que o lugar do discurso – maior ou menor -, dos latino-americanos – letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos – para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconsistência teórica? Não será que esse “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou pensamento outro? Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”? Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso? (ACHUGAR, 2006, p. 35).

Tais atribuições de diferenças sociais — onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* — encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente (BHABHA, 1998, p. 301).

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago [...] (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Agora como vozes “audíveis”, seja através do balbucio que é uma incógnita para o discurso formal, sejam por discursos que emergem de lugares desconsiderados (lugares das exterioridades), mas talvez ainda não reconhecíveis e ou como vozes consideradas, as margens emitem opções *outras* contra os discursos dos poderes instituídos por aquelas ideias de Projetos Globais que não levaram em conta as histórias locais. Nesse sentido,

vem corroborar, portanto, esses corpos *outros* aqui mencionados como epistemes *outras* diversas (balbucios, *entre-meios* ou entre-lugares), para pensar, principalmente, esses conhecimentos, corpos e movimentos que estão emergindo da fronteira/*frontera*, por exemplo, entre Brasil/Paraguai/Bolívia em Mato Grosso do Sul, mas também em outros contextos também de fronteiras epistêmicas.¹³ Desta feita, antes de qualquer coisa, esse pensamento que erige na/da fronteira toma como questão as muitas histórias locais *outras* para, igualmente, pensar as diferenças necessárias para discutir a educação, o corpo e os movimentos, bem como a escola, a universidade, as academias de ginástica, entre outras coisas e lugares formalizados por discursos hegemônicos imperantes ainda na atualidade.

A título de finalização desta parte que quis evidenciar ainda incertezas deste mundo, saliento que tomar a educação, o corpo e o movimento de uma perspectiva outra, ou como o faz os trabalhos todos dos orientandos a serem abordados como exemplos, ainda que brevemente aqui, torna-se, obrigatoriamente, emergência também a necessidade de valer-se de lugares outros como produtores de arte, de cultura e de conhecimentos. Portanto, histórias outras, produções artísticas outras e, também, formas de transmissão/condução/troca de conhecimentos outros se farão evidentes, inevitavelmente, já que não aceitam discursos e histórias exteriores como únicas possibilidades/narrativas ou mesmo são generalizadas como melhores. Dessa ótica, um dos pensamentos epistêmicos que tenho formulado, de crítica *biogeográfica* fronteira tem, de um modo bastante válido, conseguido (re)verificar boa parte de todas essas questões antes discutidas auxiliando aos acadêmicos da universidade onde trabalho, pesquiso, oriento e vivo.

2 PROJETOS PARA (RE)VERIFICAÇÕES EPISTÊMICAS

O ponto de partida para situar esses Projetos de Pesquisas dos acadêmicos do Curso de Artes Cênicas – Licenciatura – bem como os Projetos de Mestrado vinculados ao PROFEDUC – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado Profissional em Educação – é o Projeto de Pesquisa “Arte e Cultura na *Frontera*: “Paisagens” Artísticas em

13 A fronteira neste trabalho nunca é tomada exclusivamente como lugar geográfico, mas também o é lugar epistemológico, lugar de fala, lócus enunciativo, lugar em situação de margem dentro dos centros, ou seja, todos e todas e todxs os lugares em que corpos não reconhecidos se encenam nas culturas contemporâneas travando batalhas de sobrevivência para terem o direito de conviver.

Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses” por mim coordenado. Esse Projeto está hoje cadastrado na PROPP/UEMS – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e tem como objetivo principal fazer um estudo epistêmico das práticas artísticas que se encenam na tríplice “*frontera*” sul-mato-grossense. Seja através de estudos históricos das práticas artísticas que já se situaram/situam nessa linha de borda, sejam reflexões a partir das produções que estão sendo produzidas na atualidade, ou sejam ainda reflexões a fim de orientar as práticas (artísticas, de pesquisas e docência) dos membros com projetos vinculados ao projeto maior e ao Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas. Esses Projetos – de Pesquisa e o do Grupo – partem do princípio de (re)verificação de conceitos de arte, de cultura e de conhecimentos, solidificados nessa fronteira sul-mato-grossense, por meio da Arte.¹⁴ Cito:

Este Projeto de Pesquisa propõe um estudo epistemológico das *representações* da identidade cultural local na contemporaneidade, tendo o estado de Mato Grosso do Sul e suas fronteiras internacionais e limites geográficos nacionais como espaço geohistórico-cultural de investigação a partir de algumas das produções artísticas de artistas (da cena, do corpo ou da plástica) sul-mato-grossenses que buscaram retratar como “paisagens conceituais” as identidades dos sujeitos biográficos desse lócus cultural (BESSA-OLIVEIRA, 2013, p. 01).

Outro ponto que situa epistemicamente todas as pesquisas a serem elencadas neste trabalho, ou poderíamos dizer que sustentam as reflexões daqueles Projetos, pois é tomado como um dos pilares, é o próprio Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – certificado pelo CNPq sob o número 1456348756496114 em 25/08/2015, cadastrado junto à UEMS/UUCG. O Grupo conta com professores de outras IES – Instituições de Ensino Superior do Estado vinculados (UFMS e UEMS/UUDOU) e trabalha em parceria com o NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS. O NAV(r)E tem hoje dez (10) Projetos de Pesquisas diretamente vinculados às suas linhas de pesquisas: “Fundamentos Teóricos em Artes e suas Linguagens” e “Fundamentos Teóricos e Práticos no Ensino das Artes”. O Grupo foi criado informalmente em 2014 já com o escopo

14 A ideia de (re)Verificação está em discutir ou abordar as teorias já migradas para o Brasil, já que aí estão, por uma perspectiva de pensamento do lócus fronteiriço. E a noção de pensar tudo isso por meio da Arte é uma discussão que venho empreendendo faz algum tempo para não ancorar as discussões na lógica cartesiana de produzir ciência. Ou seja, sem querer ser ciência, mas sem deixar de ser considerado um conhecimento, propondo discutir a arte, a cultura e os conhecimentos por meio da própria Arte é fazer evidenciar um modo de produção de conhecimento diferente da científica.

epistêmico principal de (re)verificar as epistemologias postas na atualidade para pensar o ensino, a pesquisa e a produção prática em Artes nas suas múltiplas linguagens. Mas tem efetivada sua criação em 2015 com a afirmativa na ementa do Grupo que diz:

Aproposição dos pesquisadores envolvidos no grupo é a de podermos fazer reflexões teóricas que pensem sem exclusividade (Lugar Nenhum) como centro, mas que têm um lócus tomado como ponto de partida (o estado de Mato Grosso do Sul (na fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia)) das reflexões para pensar em (Lugares Todos), especialmente latino-americanos como produtores de saber. Pensamos assim já que a ideia é fazer (re)Verificações Epistemológicas das produções artístico-visuais de lugares com características fronteiriças (geográfico e culturalmente falando) tomando as formulações teórico-críticas da crítica biográfica, estudos pós-coloniais e da crítica cultural embasando as reverificações teórico-críticas levantadas (NAV(r) E, 2015, p. 02).

Para alcançarmos às proposições do Núcleo de Pesquisa, bem como ao objetivo principal do Projeto Maior e as demandas dos demais Projetos de Pesquisas a esses vinculados, alguns conceitos epistêmicos são fundamentais. Tais como os de “Paisagem Biográfica” (OLIVEIRA, 2014), “Cultura Local” (NOLASCO, 2010), “Identidades Dissolvidas” (BESSA-OLIVEIRA, 2012), “Crítica Biopictográfica” (BESSA-OLIVEIRA, 2013), “Estética Bugresca” (BESSA-OLIVEIRA, 2013), “Lócus de Enunciação Biográfico” (BESSA-OLIVEIRA, 2013), “Geovisualização” (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2011), “Homem como imagem” (BESSA-OLIVEIRA, 2016), “Crítica Biogeográfica Artística Fronteiriça” (BESSA-OLIVEIRA, 2018), entre outros que já foram pensados para melhor contemplar às especificidades dos conhecimentos, da arte e da cultura de/da/em fronteira sul-mato-grossense que todos esses projetos investigam. Do mesmo jeito as teorias descoloniais, subalternas, culturais e outras (re)verificadas são pertinentes para alçar os voos aqui propostos e em todos os trabalhos investigativos desenvolvidos.

Corroboram essas investidas, nesses sentidos, estudiosos como Walter Mignolo, Gayatri Spivak, Neli Richard, Jacques Derrida, Cássio Eduardo Viana Hissa, Edgar Cézár Nolasco, Eneida Maria de Souza, Silvano Santiago, Hugo Achugar, Homi K. Bhabha, Paulo Freire, entre muitos outros, com seus estudos que se baseiam no princípio da América Latina como lócus enunciativo e suas milhares micro regiões como produtores de arte, de cultura e de conhecimentos que foram alijados dos Projetos hegemônicos europeu e estadunidense. Tomado desse princípio das teorias e teóricos usados, a *frontera*/fronteira é compreendida

nos trabalhos investigativos do Núcleo como lugar real e imaginário ao mesmo tempo. Real porque ela está situada como discurso geográfico-político existente, imaginário porque elas (*fronteras*/fronteiras) situam-se nos diferentes lugares e de diferentes formas na arte, na cultura e nos conhecimentos que emergem desses muitos lugares da América Latina. Logo, a fronteira no âmbito das pesquisas não é exclusivamente geografia abstrata, mas o é real e conceitual ao mesmo tempo.

Deste princípio, os projetos tomam como fronteira/*frontera* as barreiras que são constituídas pelos muitos discursos que estão em evidência na arte, na cultura e no conhecimento contemporâneos e que, por conseguinte, constituem muitos dualismos para esses fazeres através da Arte. Por exemplo, o estabelecimento de limitações entre o corpo que é ou aquele que pode ser educado ou não, bem como a metodologia adotada para educar os “corpos estranhos” em relação ao corpo disciplinado nas escolas ou nas academias. Não diferente, essas fronteiras instauram (de)limitações do que seja corpo e movimento na atualidade a partir daquela questão toda ressaltada antes sobre o projeto cartesiano de separação entre quem manda e quem deve obedecer. Diante disso, quem ensina ou quem aprende, quem se move ou quem é estático, igualmente, quem é corpo humano e quem não tem corpo – indistintamente de pesos e medidas – acabam por ser definidos pelo velho sistema binário de razão X emoção.

Assim, a corpo-política é o lado negro e a metade faltante da biopolítica que é apenas a metade da história: a corpo-política descreve as tecnologias descoloniais aplicadas aos corpos que se dão conta que foram considerados menos humanos, no momento em que tomam consciência de que o ato mesmo de ser descritos como menos humanos era uma consideração inumana. Portanto, a falta de humanidade atribuída a todas as populações não europeias é apresentada em atores imperiais, instituições e conhecimentos que tiveram a arrogância de decidir que certas pessoas que não lhes agradavam [ou que não gostavam deles], eram menos humanas. A corpo-política é um componente fundamental do pensamento descolonial, é um fazer descolonial e a opção descolonial para revelar, em primeiro lugar, as táticas da epistemologia imperial para afirmar a si mesma como *humanitas* do primeiro mundo desenvolvido e, por outro lado, levar o empreender da criação

de saberes descoloniais que respondem às necessidades dos *anthropos* do mundo subdesenvolvido e em vias de desenvolvimento (MIGNOLO, 2010, p. 33, tradução minha).¹⁵

A fronteira, portanto, antes de dividir ou servir como barra que divide os lados direito/esquerdo; dentro/fora etc – está para a ideia de lugar epistêmico que faz erigir epistemologias *outras* para dar conta de narrar/falar sobre/por/a partir dos sujeitos que habitam esses corpos-lados e que transitam em ambos como se fossem apenas um. Pois, se a língua trata de ser dos discursos, por um lado, o que mais separa os diferentes, por outro lado a comida, a música, a arte, as culturas e os conhecimentos produzidos nesses (muitos)lugares exteriorizados pelo saber hegemônico corroboram para aproximar os sujeitos desses *lóci* pelas diferenças coloniais e especificidades culturais de cada um.

2.1 SITUAÇÃO DE (RE)VERIFICAÇÕES EPISTÊMICAS

Como apontado antes, as propostas dos trabalhos que estão sendo desenvolvidos no âmbito do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – vinculado à UEMS/Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UUCG, a partir das disciplinas de “História da Arte”, “Artes Visuais”, “Arte Educação” e “Arte e Cultura Regional” – vinculadas aos 1º, 3º e 4º anos, respectivamente, do curso de Graduação em Artes Cênicas e à disciplina de “Itinerários Culturais” que é vinculada ao PROFEDUC – Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Educação da Universidade –, têm como foco primeiro evidenciar parte das pesquisas em Artes que estão sendo desenvolvidas na UEMS, mas, neste contexto, mais ainda evidenciar as múltiplas

15 “Así, la corpo-política es el lado oscuro y la mitad faltante de la biopolítica que sólo es la mitad de la historia: la corpo-política describe las tecnologías decoloniales aplicadas a cuerpos que se dan cuenta que fueron considerados menos humanos, en el momento en que toman conciencia de que el acto mismo de ser descritos como menos humanos era una consideración inhumana. Por ende, la falta de humanidad atribuida a las poblaciones no Europeas se presenta en actores imperiales, instituciones y conocimientos que tuvieron la arrogancia de decidir que, ciertas personas que no les gustaban, eran menos humanas. La corpo-política es un componente fundamental del pensamiento decolonial, el hacer decolonial y la opción decolonial al revelar, primero, las tácticas de la epistemología imperial para afirmarse a sí misma en la humanitas del primer mundo desarrollado y, por otro, al emprender la creación de saberes decoloniales que responden a las necesidades de los *anthropos* del mundo no desarrollado o en vías de desarrollo” (MIGNOLO, 2010, p. 33).

possibilidades de pensar “Educação, corpo e movimento”, arte e cultura e conhecimento na Universidade para além dos lugares tradicionais aos quais estão sempre vinculados os conceitos sobre esses.¹⁶

Todas as pesquisas estão sendo desenvolvidas sob a orientação de uma episteme teórico-crítica cultural *biogeográfica* fronteiriça – que tenho nominado de Estudos de Culturas –, e que, de uma forma ou de outra, são pesquisas que partem do pressuposto de (re)verificação da situação de investigação teórico-crítica em que se encontra cada um dos objetos específicos dos trabalhos. Mas todas têm como pressuposto a Arte (na Educação, no Corpo, no Movimento, na Cultura, na Prática Artística). As pesquisas têm como segundo foco de importância o fato de que todas estão diretamente ligadas àquelas disciplinas ministradas pelo orientador das pesquisas, onde também estão vinculados quase todos os pesquisadores coautores dessas, o que, de forma complementar, possibilita o constante debate em torno dos temas que aqui são tratados (Educação, corpo e movimento), mas também contribui significativamente para a constante formação desses sujeitos como “Artista-professor-pesquisadores” (BESSA-OLIVEIRA, 2016a) ao discutirmos a produção de arte, a cultura e as diferentes formas de produção de conhecimentos divergentes da ciência moderna cartesiana.

Nesse sentido, as diferentes pesquisas que aqui estão/são nominadas são sobre teatro, dança, artes plásticas, ensino e a história das artes e ainda a identidade e cultura indígenas e/ou as suas produções artísticas de diferentes aldeias e etnias locais, tratam também de gênero, questões socioculturais, feminicídio, artes de rua, entre outros, sempre tendo como ponto de partida para as reflexões o lócus enunciativo geo-histórico cultural sul-mato-grossense, mas sem querer restringir as pesquisas ao regional exclusivo do estado de Mato Grosso do Sul. Todas as pesquisas ancoram-se em teorias desde os Estudos Culturais até os Estudos Subalternos, Pós-coloniais e Descoloniais fronteiriços como epistemologias investigativas para a (re)verificação desses “objetos” no atual contexto social, político e cultural brasileiros. Do mesmo jeito a intenção de (re)verificação que está grafada desde o título do Núcleo até a ideia epistêmica dos trabalhos não têm nenhuma

¹⁶ Como resultado do primeiro biênio de produções do NAV(r)E vale consultar BESSA-OLIVEIRA, (Org.), 2018.

relação com ideias de revisão por necessidades de continuidades, inclusões e/ou rupturas com histórias alheias. Portanto, no Grupo tem-se como ponto principal, o que acaba por contaminar os trabalhos a ele vinculados, as discussões entre a relação Arte X Ciência a fim de promover a (re)verificação da produção artística como produtora de conhecimento, bem como a intenção de propor que as culturas marginalizadas pelos discursos hegemônicos (europeus ou estadunidenses – Moderno ou Pós-moderno) são produtoras de arte, sem uma visada dualista tão amplamente difundida na Educação, para pensar o corpo e para discutir os movimentos na Cultura Artística Brasileira.

2.2 ALGUMAS PROPOSIÇÕES DE (RE)VERIFICAÇÕES EPISTÊMICAS

- **OS SABERES CULTURAIS NO ENSINO DA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE: educação, arte e gastronomia**
 - Ana Carolina Pereira de Souza – Mestranda do PROFEDUC – (2019/2020).
- **ARTE-MEDIAÇÃO: uma proposta *outra* para pensar “Mediação Cultural” no ensino de Arte**
 - Kelly Queiroz dos Santos – Mestranda do PROFEDUC – (2019/2020).
- **EMERGÊNCIA DO GÊNERO: o que as imagens no livro didático nos dizem (ou não) sobre a figura da mulher**
 - Marcela dos Santos Ortiz – Mestranda do PROFEDUC – (2019/2020).
- **O CORPO PRIMITIVO CONTEMPORÂNEO DA/NA MARGEM NÃO TECNO(LÓGICA)**
 - Larissa Rodrigues – graduanda do 4º no do Curso de Artes Cênicas – Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) (2018/2019).
- **ENSINO DA ARTE A PARTIR DA ARTE-EDUCAÇÃO DESCOLONIAL DO *SER, SENTIR E SABER*: reflexões da experiência no Estágio Supervisionado no ensino de Artes Cênicas**
 - Gilza Adriana Corona – graduanda do 4º no do Curso de Artes Cênicas – Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) (2018/2019).
- **DO EMPODERAMENTO FEMININO PARA A DOCÊNCIA EM ARTE**
 - Cacilvia Celestino Jardim – graduanda do 3º no do Curso de Artes Cênicas – Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) (2019/2020).
- **ARTISTA EDUCADOR X ARTISTA CELEBRIDADE: qual a concepção de artista no âmbito profissional e quais os fatores externos determinam o reconhecimento da mesma profissão realizada em diversas áreas?**
 - Ana Karolina Lannes – graduanda do 3º ano do Curso de Artes Cênicas – Projeto PIBIC/CNPq (2018/2019).
- **A VIOLÊNCIA AO CORPO FEMININO: nós queremos gritar! Não ao feminicídio!**

- Emily Ferreira Lucas – graduanda do 3º ano do Curso de Artes Cênicas – Projeto PIBIC/CNPq (2019/2020).
- **MONITORIA DE HISTÓRIA DA ARTE (2019)**
 - Vitória Pavan – graduanda do 2º ano do Curso de Artes Cênicas – Projeto de Monitoria de História da Arte (2019).
- **UM PROJETO PLÁSTICO CORPORIFIC(AÇÃO)DO – Monitoria de Artes Visuais (2019)**
 - Vanessa Pereira – graduanda do 2º ano do Curso de Artes Cênicas – Projeto de Monitoria de Artes Visuais (2019).

Esses Projetos em desenvolvimento e os Projetos já realizados e publicados no livro do NAV(r)E (BESSA-OLIVEIRA, 2018), todos dos alunos da UEMS-UUCG, têm demonstrado além da necessidade de que “escola, corpo e movimento” precisam ser (re) verificados para atualizarem às demandas da atualidade, mais ainda, que a formação docente precisa ater-se para as buscas que os próprios corpos dos pesquisadores buscam para conter as problemáticas das salas de aulas, no espaço artístico e nos sistemas da arte na contemporaneidade. Ou seja, com a mesma estrutura de escola, corpo e movimento, igualmente entendimento de arte, de cultura e de produzir conhecimentos que temos (im) postos nas universidades e na sociedade não promoveremos outras relações que não as continuidades históricas estabelecidas ainda hoje dentro das escolas.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE “ESCOLA, CORPO E MOVIMENTO” OUTROS

As práticas de arte, no educar, do/no corpo e do/de movimento quando tomados agora dessas circunstâncias todas expostas, precisam, obrigatoriamente, vamos dizer assim, estarem atentas às especificidades *biogeográficas* e *historiográficas* para propor (re) verificações das questões às quais essas foram circunscritas desde sempre. Do começo, na Pré-história, quando o corpo – razão e emoção – era livre; nos períodos antigos – das primeiras civilizações (considerando as muitas culturas latinas, africanas e civilizações orientais que nós quase não conhecemos nada) em que os corpos passaram por diferentes regras, leis, provações e aprovações, liberdades e repressões, religiosas e políticas, direitos e deveres de ir e virem – graças aos poderes e despoderes econômicos, respectivamente; no período Moderno em que a religião cristã quase sempre emperrou (observa-se que o

Moderno aqui é entendido ao que muitos estudiosos chamam de período clássico (Idade Média) Renascimento até a Pré-Modernidade) de meados dos séculos XIV e XV na Europa, em que esses corpos não podiam falar por si próprios por imposições diversas da Igreja Católica ou das lideranças em evidência. Por último, onde o corpo mais parecia ter liberdade, mas atravessados pelo cogito cartesiano escrito no século XV, artistas, professores, pesquisadores passaram a tratar o corpo, a educação e os movimentos, mas também a arte, as culturas diferentes e os saberes *outros* na chamada modernidade, a partir de uma perspectiva agora altamente difundida que se estabelece nas noções de belo, correto e perfeito – uma estética do belo se instaura em oposição à ideia aristotélica de estética como sensibilidade – em pleno momento do sujeito si entendendo como Moderno.

Se nos primeiros momentos históricos aqui suscitados a culpa de restrições poderia ser amenizada pela incompreensão de mecanismos que delimitassem os corpos, a educação/conhecimentos, da prática artística por questões de razão e emoção – já que não havia o “cogito” no período da Modernidade – essa cultura é extremamente relevante tendo em vista, especialmente, porque são os pesquisadores, artistas e professores Modernos que vão fazer perpetuar essa noção de estética equivocada do período clássico para além da Modernidade. Quero dizer, se aqueles transmissores de conhecimentos antes da Modernidade não tinham o problema de duplicar o universo, os artistas, pesquisadores, professores da Modernidade já o tinham e não impediram a sua reverberação; pelo contrário, reforçaram-na até manter sua insistência e permanência ainda hoje na contemporaneidade. Por conseguinte, é sobre esses (professores, pesquisadores, artistas) da contemporaneidade que quero falar para pensar nas possibilidades outras de educação, do corpo e do movimento.

Mas antes de tomá-los, a título de justificar porque penso que esses “atores” da Modernidade foram responsáveis pela manutenção da divisão da arte (no ensino, na pesquisa e na produção) até à atualidade, elenco alguns pontos que reforçam este ponto de vista meu: 1º) porque aqueles já produziam ancorados na existência do “cogito” e o mantiveram adotando um “modelo” estético como padrão; 2º) tendo como atenção esse único modelo estético defendido por esses sujeitos da arte, outras produções/práticas (produções, pesquisas e ensino) acabaram não sendo (re)conhecidas como tais e, quando

lembrados pelos artistas, críticos e professores modernistas eram usadas como repertório exótico e arcabouço para reforço daqueles sujeitos que quase sempre habitavam os centros; 3º) ainda tendo como referência a relação com culturas periféricas – sempre propostas pelos “atores” dos centros da arte –, professores, artistas e pesquisadores passaram a se rotularem como multiculturais ou interculturais, quando, na verdade, essas outras culturas todas eram tratadas qualitativamente a partir das suas diferenças vistas como exóticas (esta questão é tão contraditória nos currículos da Arte, por exemplo, porque as culturas indígenas, negras e periféricas – a partir da instituição das ideias de gêneros, raças e classes, fé, línguas e ciência – acabam sendo tratadas por uma perspectiva multicultural, se ainda podemos chamar assim, da multiplicidade quantitativas de culturas que esse currículo aborda. Ou seja, o “Dia do Índio”, a “Semana da Consciência Negra”, assim como o “Dia da Árvore” ou “Semana do Trânsito”, entre outras questões que estão exatamente no mesmo pé de igualdade porque estão inscritos na ideia de múltiplo enquanto diverso. Desta feita, o currículo escolar de Arte é tão monocultural quanto o são as ideias contidas nele de corpo e movimento. Esses dois últimos (corpo e movimento) se inscrevem, o primeiro como um corpo alto, magro e branco, muitas vezes masculino, enquanto os movimentos estão na ordem da destreza, da perfeição e da linearidade. Quase seria o mesmo que dizer que teremos um dia no currículo o dia do Corpo que não é corpo!

Finalmente, a título de considerações do que é ainda imponderável – que na verdade não se concluem essas discussões –, mas apenas para delimitação do espaço permissível deste artigo, abordo por último a questão da “Escola, corpo e movimento” para uma perspectiva a partir desta nossa atualidade. Quero dizer, faço algumas proposições para pensar/tratar esses muitos outros corpos que estão situados nesses outros muitos espaços não delimitados nos redutos institucionalizados, tanto das instituições propriamente ditas, quanto dos discursos institucionais. 1º) é preciso considerar que o professor/educador/arte-educador/artista-professor-pesquisador não tem obrigação de educar o aluno, este deve ter em casa uma educação aos moldes familiares, quaisquer que sejam essas famílias (mesmo as fora dos padrões impostos). A este indivíduo da arte, quero me concentrar apenas nele, cabe conduzir/trocar um conhecimento através da arte, uma condução em mão dupla: professor-estudante-professor; 2º) não há, diante de tudo que fora aqui externalizado,

uma noção e/ou modelo de educação, existem vários, múltiplos, possibilidades infinitas de conduzir/trocar esse conhecimento “formal” com os chamados saberes que são informais na lógica cartesiana, e esses devem, sempre, ter como ponto de partida as experiências do *bios* – sujeitos, *geo* – espaços, *gráficas* – narrativas, portanto, *biogeográficas* particulares dos seus grupos de alunos/indivíduos nos espaços de formação. Isso, por conseguinte, vai fazer evidenciar o 3º ponto que é a multiculturalidade dos espaços sociais. Essas diversas e controversas, às vezes, culturas, necessariamente, devem ser diluídas ao conteúdo curricular *diversalmente* (faço aqui menção ao conceito de *diversalidade* do Mignolo (2003)) que está na ordem das diferenças coloniais tratadas na horizontalidade. Ou seja, o guarani, o africano, o periférico são, todos, sem distinção de raça, gênero e classe, fé, línguas ou conhecimentos tomados ao longo do currículo escolar durante o ano como um todo, falando do nosso modelo seriado escolar, não mais tão somente em datas específicas. Do mesmo modo, esses diferentes/diferenças das culturas e corpos devem ser tomados a partir das suas especificidades culturais – múltiplo não é diverso – falar de um “índio” não ilustra a todos os indígenas e negros, por exemplo. 4º) igualmente, a educação não acontece dissociada de corpo e movimento. Portanto, cada corpo diferente e na sua diferença “move-se” e “*si*-move” de acordo com a sua condição social, cultural, política, econômica e física, mas *si*-movem-se! Não são corpos estáticos e estáveis. Hão de ter, passarem e sofrer com tudo e toda (re)ação à sua volta.

Os corpos e movimentos são, estão e vão sempre ser (des)educados, na sua grande maioria, quando latino-americanos, quanto tomados de uma perspectiva de educação disciplinar e moderna. Tais corpos e movimentos, por exemplo, acompanham as relações identitárias que os seus *bios* + *geos* + *grafias* *pluriversais* formulam. Portanto, são corpos e movimentos que estão, no caso dos corpos e movimentos em Mato Grosso do Sul, diretamente associados às transitoriedades (trafegar, transitar, traficar), e não à ideia de lados distintos, das fronteiras/*fronteras*, impostos. Tomar da experiência (corporal) desses sujeitos para uma educação outra é, na visada que nos colocou Paulo Freire, por exemplo, tratar o sujeito da perspectiva sociocultural, político e econômica nas quais ele está inserido, mas sem, em circunstância alguma, balizar o seu conhecimento por baixo em detrimento a outro em condição diferente. “Herdando a experiência adquirida, criando

e recriando, integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a seus desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo, lança-se o homem num domínio que lhe é exclusivo — o da História e o da Cultura” (FREIRE, 1967, p. 41). É ainda, por último, uma proposição de educação outra, uma Arte-Educação Descolonial considerando esses múltiplos corpos latinos, para promover o (re)conhecimento das diferenças coloniais entre todas as diferenças e, portanto, horizontalizar “escola, corpo e movimento”, arte, cultura e conhecimentos em todas as relações diferentes.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, H. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. “Arte-educação pós-colonialista no Brasil: aprendizagem triangular”. In: **Comunicação & Educação** – Revista do Departamento de Comunicação e Artes da ECA/USP. Jornal Eletrônico, Televisão Educativa, Comunicação e LDB. Volume 1, número 2. Jan. /Abr., 1995, p. 59-64. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36136/38856>. Acesso em: 26 ago. 2017.

BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR. In: MEC – **Base Nacional Comum Curricular**. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 27 ago. 2017.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “*BIOGEOGRAFIAS ARTÍSTICAS COMO EXTERIORIDADE DOS FAZERES* – corpos latinos fronteiriços”. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Exterioridade dos Saberes: NECC 10 ANOS, Campo Grande, MS, v. 2, n. 20, p. 101-140, jul./dez., 2018. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/493>. Acesso em: 27 jul. 2019.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Org.). **NAV(r)E – Pesquisa e Produção de Conhecimento em Arte na Universidade**: artista, professor, pesquisador. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Biográficas Pós-Coloniais**: Retratos da Cultura Local Sul-Mato-Grossense. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SIMÃO, Leonardo Reinaltt. “Duas culturas – arte urbana, índio cidadão – em contextos (in)culturais”. In: **Semina**: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v. 37, n. 2, p. 21-32, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc>. Acesso em: 02 mai. 2017.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “Homem como imagem: uma leitura visual *imagético/real* dos trabalhos de conclusão da disciplina TIN/2016 dos alunos do 3º ano do curso de Artes Cênicas – UEMS”. In: **Anais dos Recursos Áudio Visuais na Cena Contemporânea**. 20 a 23 de julho de 2016, Campo Grande, MS.

_____. “Artista, professor, pesquisador: uma matéria em questão nas artes”. **ACADÊMICOS DO 4º ANO**; SALVADOR, Gabriela; ANDRADE, Dora. (Orgs.). **IV JART – Jornadas de Artes Cênicas, 2016 – “O artista docente”**. Curso de Artes Cênicas e Dança. Unidade Universitária Campo Grande – UUCG, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Realizada nos dias 9, 10 e 11 de junho de 2016a, p. 1-10.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Clarice Lispector Pintora: uma biopictografia**. Apresentação de Edgar Cézar Nolasco. Prefácio de Eneida Maria de Souza. São Paulo: Intermeios, 2013.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “O sol se põe num lugar nunca antes visto: (fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia) uma outra proposta epistemológica para as Artes Visuais NOLASCO, Edgar Cézar; GUERRA, Vânia Maria Lescano [Organizadores]. **O sol se põe na fronteira: discursus, gentes e terras**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 11-36.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar Cézar. “Lugares, regiões, fronteiras e paisagens sul-mato-grossenses nas artes plásticas: o artista como um *geovisualizador* desse lugar”. In: **Revista Entre-Lugar**, Dourados, MS, ano 2, n. 4, p. 151-179, 2º semestre de 2011, p. 151-179.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultural**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CONKA, Karol. “Bate a poeira”. In: **Álbum Batuk Freak**. Deck. Rio de Janeiro, 2013.

COMPAGNON, Antoine. “A bi(bli)ografia”. In: _____. **O trabalho de citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 112-115.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra Ltda, 1967.

LORCA, Javier. “O controle dos corpos e dos saberes. Entrevista com Walter Mignolo”. Tradução: André Langer. In: **Página/12**, 08 de setembro de 2014, p. 1-3. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/533148ocontroladoscorposedossaberesentrevistacomwaltermignolo?tmpl=component&print=1&page=>. Acesso em: 29 abr. 2016.

MIGNOLO, Walter, D.. “Desafios decoloniais hoje”. Tradução de Marcos de Jesus Oliveira. In: **Revista Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, PR. V.1, n.1, 2017, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 07 nov. 2018.

MIGNOLO, Walter D.. “Desobediencia epistémica II. Pensamiento independiente y libertad De-colonial”. In: **Otros logos – Revista de Estudios Críticos**. Año I. Nro. 1. 2010, Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad. Universidad Nacional del Comahue – Facultad de Humanidades. Neuquén – Argentina, p. 8-42. Disponível em: <http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/revistas/0001/mignolo.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2016.

MIGNOLO, Walter D.. **Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 20 set. 2018.

NOLASCO, Edgar César. “O método do discurso fronteiro: por uma aproximação do sujeito da exterioridade”. In: **Povos indígenas em cena: das margens ao centro da História**. Vânia Maria Lescano Guerra, Willian Diego de Almeida (organizadores). – Campo Grande, MS: OMEP/BR/MS, 2016, p. 52-66.

NOLASCO, Edgar César. **Perto do coração selbaje da crítica fronteriza**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

_____. **babeLocal**: lugares das miúdas culturas. Campo Grande, MS: Life Editora, 2010.

OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Paisagens Biográficas Pós-Coloniais**: Retratos da Cultura Local Sul-Mato-Grossense. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Recebido em: 31/07/2019

Aceito em: 02/10/2019

**ONÇA-PINTADA E DANÇA DA CHUVA: APROPRIAÇÕES POÉTICAS NO FILME
EXISTO, DE CAO GUIMARÃES****Maria Cristina Mendes¹**

Resumo: Novas poéticas artísticas podem ser analisadas a partir de recursos tecnológicos adotados por cineastas contemporâneos. Cao Guimarães realiza o filme *Ex/sto* (2010), uma adaptação do romance *Catatau*, publicado em 1975 por Paulo Leminski. A hipotética vinda de Descartes ao Brasil com a comitiva de Nassau no século XVII é estruturada, na adaptação cinematográfica, em imagens que remetem aos estilos do Renascimento e do Barroco. A desconstrução da lógica cartesiana, mote de ambas as narrativas, destaca uma espécie de estilo neoBarroco, despertando reflexões acerca da produção de filmes de arte na contemporaneidade, quando a definição de categorias é mais complexa. “Onça-pintada” e “dança de chuva” são os trechos analisados: o primeiro enfatiza a opacidade da fruição estética (XAVIER), homenageando a montagem cinematográfica; o segundo realiza abstrações imagéticas em consonância com o legado das pesquisas artísticas que envolvem a tecnologia (GUIMARÃES e BELLOUR). Ao propiciar novas formas de estar no mundo, a arte promove o trânsito entre estranhamento e percepção sensível.

Palavras-chave: Poéticas artísticas. Adaptação cinematográfica. Arte contemporânea. *Ex/sto*. Cao Guimarães.

¹ Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP); Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Pintura (EMBAP). Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UEPG), onde desenvolve pesquisa sobre poéticas artísticas. Participa do Grupo de Pesquisa Interart (UEPG/CNPq) e Educação, Trabalho e Cultura (UTP/CNPq). Email: mariacristinamendes1@gmail.com

**JAGUAR AND RAIN DANCE: POETIC APPROPRIATIONS IN THE MOVIE *EXIT*, BY
CAO GUIMARÃES****Maria Cristina Mendes**

Abstract: New artistic poetics may be analyzed from the technological resources adopted by contemporary filmmakers. Cao Guimarães makes the movie *Exit* (2010), an adaptation of the novel *Catatau*, published in 1975 by Paulo Leminski. René Descartes's hypothetical coming to Brazil with the 17th-century entourage of Nassau is structured, in the cinematic adaptation, in images that refer to the Renaissance and Baroque styles. The deconstruction of the Cartesian logic, motive of both narratives, highlights a kind of neo-baroque style, arousing reflections on the production of contemporary art films, when the definition of categories becomes more complex. "Jaguar" and "rain dance" are the excerpts analyzed: the first emphasizes the opacity of aesthetic enjoyment (XAVIER), honoring the cinematic montage; the second performs imagery abstractions in consonance with the legacy of artistic research involving technology (GUIMARÃES and BELLOUR). By providing new ways of being in the world, art promotes the transit between strangeness and sensitive perception.

Keywords: Artistic poetics; cinematographic adaptation; contemporary art; *Exit*; Cao Guimarães.

Uma poesia nova, inovadora, original,
cria modelos novos para a sensibilidade:
ajuda a criar uma sensibilidade nova.

Décio Pignatari

INTRODUÇÃO

As transformações tecnológicas que podem ser percebidas nas novas mídias permitem que se alterem os processos perceptivos nas práticas da arte e da cinematografia². O objetivo do artigo é investigar modos de utilização das novas tecnologias de som e imagem na poética de Cao Guimarães e verificar que tipos de construção de sentido podem se depreender da análise fílmica. São destacadas características neobarrocas na produção do filme e evidenciadas conexões que o cineasta estabelece com o campo das artes visuais. A definição de distinções entre características renascentistas e barrocas é necessária para a compreensão da poética do artista que impregna sua obra com ressonâncias da arte holandesa.

Dois fragmentos do filme são destacados, em função de solicitarem uma fruição estética diferenciada, pois, de acordo com Guimarães (2012), as novas tecnologias trazem consequências radicais. O primeiro trecho, “onça pintada”, é composto por um único plano, destaca a opacidade da narrativa logo no início da narrativa; o segundo, “dança da chuva”, é um clipoema³ que, ao lançar mão da manipulação digital, separa cenas de floresta e cidade.

Ex/sto foi realizado em 2010, a convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo, por ocasião do projeto Ocupação, que lançou a exposição “Paulo Leminski: 20 anos em outras esferas”. O enigmático romance de Leminski, transmutado em filme, narra a vinda de René Descartes (1596/ 1650) ao Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau. Impossibilitado de manter a razão no calor tropical, Descartes se depara com situações inusitadas: bichos

² Pesquisas iniciais sobre o tema foram apresentadas no 9º Encontro Nacional de História da Mídia (Ouro Preto, 2013). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/transformacoes-perceptivas-e-novas-midias-a-presenca-do-neobarroco-no-filme-existo>>. Acesso em: 20 mai 2019.

³ O termo surge com as experiências de poetas concretos que usam a computação para transcriar poemas em novos suportes. A palavra foi lançada oficialmente em Curitiba, em 1994, em obras que tinham por base poemas de Leminski.

estranhos e solidão marcam sua estadia em terras brasileiras. A ruptura da lógica cartesiana inviabiliza o tradicional modelo de construção de mundo, propicia um estado de torpor e dilata o tempo perceptivo. Tais características podem ser identificadas no filme de Cao Guimarães.

Uma fruição espectral diferente da que é perpetrada diante do modelo de cinema dominante acontece em *Ex/sto*, filme que aguça a capacidade contemplativa, em função da atmosfera lenta e delirante das cenas que se sucedem. No modelo hollywoodiano de cinema, enredo previsível e velocidade da ação modelam o gosto popular e lotam as salas de cinema ou lideram os acessos em sites de filmes para uso doméstico. O cinema arte, assim como o de Cao Guimarães, opera um desvio nos modos de fruição e costuma ser exibido em espaços artísticos. Este cinema de museu, para André Parente e Victa de Carvalho (2009), tem uma dimensão que evidencia o dispositivo e as forças que atuam sobre a obra. Segundo ambos os pesquisadores, tais filmes não criam novas subjetividades, mas produzem novas subjetivações a partir das brechas que os dispositivos possibilitam. Estas brechas propiciam o acesso a espaços perceptivos distintos, os quais valorizam possibilidades expressivas mais vinculadas às esferas da produção de arte. O desvio do modelo hegemônico que, entre outros fatores, coloca a projeção de *Ex/sto* em festivais, galerias ou museus de arte, é motivo de interesse para a reflexão teórica sobre o dispositivo cinematográfico contemporâneo, pois entre o reconhecer e o deslocar, ações destacadas por Parente e Carvalho, os espectadores participam de um jogo criativo com os mais variados dispositivos.

A lentidão no movimento das imagens e a duração dos planos de *Ex/sto* convidam à meditação contemplativa. O escopo poético do filme, ao dar ênfase à multiplicidade de estilos da arte e do cinema, complexifica sua compreensão; a dilatação temporal de algumas cenas, por exemplo, faz lembrar a pintura metafísica de Giorgio de Chirico e potencializa o sentimento de solidão. Distante de qualquer tipo possível de interlocução, Descartes observa – com e sem luneta – araras, sanguessuga e aranhas. Pensa, devaneia e delira em palavras que, excetuando-se as falas iniciais⁴, são trechos extraídos de *Catatau*. A dicotomia entre corpo e espírito, pressuposto para a confirmação dos rumos do saber, é inviabilizada

4 As primeiras falas provêm de “O Discurso do Método” de Descartes.

no calor tropical. Uma das características da arte contemporânea é a de colocar em xeque este tipo de conhecimento calcado na razão. A profusão de metáforas visuais do Barroco, retomadas nas mídias audiovisuais contemporâneas, adquirem em *Ex/sto* qualidades da arte barroca holandesa: mantêm a atenção no detalhe e valorizam a profundidade do foco.

Para possibilitar uma maior compreensão das metáforas visuais criadas por Cao Guimarães nas brechas dos dispositivos audiovisuais, é importante, antes de partir para a análise dos trechos do filme, contextualizar os períodos históricos dos séculos XV, XVI e XVII, evidenciando algumas particularidades da produção de arte renascentista e barroca. Destacar-se-á, ainda, a presença de um estilo neobarroco na produção contemporânea, evidenciando possíveis correlações e aproximações entre as realizações estéticas das diferentes épocas.

ORDEM RENASCENTISTA, DOBRAS BARROCAS E NEOBARROCAS

Recontextualizar visões de mundo sob a ótica contemporânea é uma das bases teóricas adotadas para a análise de obras que trabalham com as novas mídias audiovisuais. O embate entre ordem e caos, evidente em *Ex/sto*, permite que se relacione a busca da ordem aos cânones renascentistas e a identificação do caos ao estilo Barroco. A breve descrição de características de ambos os estilos tem por meta, portanto, possibilitar uma aproximação no que concerne aos enigmáticos fatores que afligem Descartes em sua estadia no Brasil.

O Renascimento dos séculos XV e XVI e o Barroco do século XVII são as bases modeladoras do imaginário ocidental europeu. De modo resumido e correndo o risco de realizar uma abordagem muito superficial, pode-se dizer que a arte no período de Leonardo da Vinci buscava a harmonia e no tempo de Caravaggio revelaria a crise social.

O Renascimento estrutura o espaço em precisas relações geométricas. Seu caráter antropomórfico advém no fato de o ser humano ter sido criado à semelhança de Deus. Ao esconder o esqueleto da estrutura geométrica, a pintura renascentista cria aquilo que Ismail Xavier denomina transparência⁵ nos estudos de cinema. Estratégias ilusionistas conduzem

5 A transparência esconde recursos em prol da narrativa e a opacidade dá visibilidade aos processos de construção do trabalho.

o observador a um espaço virtual, a consagrada janela renascentista, na qual os pontos de fuga conduzem ao conceito de abstração. Neste tipo de mundo a razão organizadora elimina a desordem, em modelos oriundos da antiga arte grega e romana. A luz no Renascimento, época da reforma luterana, banha todas as formas do mesmo modo, numa evidente analogia ao antropomorfismo que marca o renascer dos ideais de beleza clássica, agora permeado pela possibilidade de se imaginar uma suposta irmandade entre os seres humanos, criados à semelhança de Deus, que mandou seu filho para livrar a humanidade de seus pecados. Seria este amor divino a fonte de luz que banha a todos de forma semelhante.

Na representação do conturbado e enigmático Barroco, período da Contrarreforma católica, dobras e curvas evidenciam a luz diagonal a projetar sombras que valorizam a escuridão. Iluminando os ambientes a partir de uma janela, as figuras perdem a definição de contorno, submergindo na escuridão. De acordo com Ernst H. Gombrich (s/d), a cor e a luz marcam o Barroco italiano, enquanto o espelhamento da natureza identifica o Barroco holandês. Em ambos predomina a incerteza e a possibilidade de revelação, as imagens se apresentam pouco a pouco e as passagens tonais transitam entre suavidade e forte contraste.

Muito embora seja difícil identificar parâmetros que possam ordenar a cultura atual, a crise da contemporaneidade costuma conduzir o olhar para tempos passados, no afã de estabelecer bases para a estética vigente na qual a multiplicidade de interpretações e o hibridismo imperam. Para Denise Guimarães (2008), há um destaque na impureza estilística da atualidade, uma estética do excesso, realizada em processos de superposição de camadas. Ao comparar o Século XVII e a atualidade brasileira, costuma-se ater o pensamento a representações do sul da Europa, como Espanha, Itália e Portugal, com sua forte dramaticidade católica, o que não acontece no filme de Cao Guimarães que, por tratar justamente da colonização holandesa em Pernambuco, prioriza características barrocas provenientes do norte europeu.

O nordeste brasileiro, temporariamente colonizado por holandeses, possui obras barrocas cuja singularidade merece destaque⁶. Cao Guimarães retoma o Barroco holandês de forma sutil: suspende a dramaticidade e valoriza a simbologia hermética através de imagens híbridas que alteram os modos de percepção estética. De acordo com Denise Guimarães (2007a), a percepção, diferente da vivência, é uma atitude que atualiza significações internas. Para a pesquisadora, a multiplicidade signíca e as hibridações contemporâneas da arte, permanecem vinculadas a uma fundamental negatividade, cuja perspectiva é desviante ou provocadora em relação a situações habituais.

A quebra de visão de mundo conduz o observador para tempos indefinidos; em *Ex/sto* o neobarroco holandês brasileiro é, também, pós-apocalíptico.

A narrativa diegética evidencia a solidão de Descartes num mundo quase vazio e destaca o estranhamento da personagem nas situações vividas no novo mundo.

O sentimento de estranhamento, também traduzido por *infamiliar*⁷ ou inquietante nas investigações freudianas, trata de algo sobre o qual nada se sabe, quando a orientação de mundo, usualmente realizada sobre elementos familiares é impossibilitada. A complexidade das interpretações do conceito *unheimlich*, evidencia que o *infamiliar* é “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019, pos.875). Sentimentos que deveriam permanecer ocultos e que, no entanto, emergem à consciência, evidenciam a luta de Descartes para manter a supremacia dos critérios racionais. No filme, os tempos são desviados, as imagens se desdobram e a narrativa sofre rupturas; estes são elementos que, de modo alternado, absorvem a consciência e a devolvem ao espectador.

No próximo tópico são tratados os dois fragmentos de *Ex/sto*, nos quais se procura destacar os processos poéticos realizados por Cao Guimarães. Entre outros fatores, tais como a potencialização da fruição estética, estes trechos do filme possibilitam o retorno do observador para sua consciência física, de acordo com o conceito de opacidade da narrativa fílmica, assim como definida por Xavier (2008). Segundo o pesquisador, a transparência e a opacidade são modos distintos de trabalhar a imersão fílmica, sendo que a primeira faz

6 Grande parte da produção artística holandesa realizada no Brasil, como as pinturas de Frans Post e Albert Eckout, foi levada para a Europa pouco depois de sua produção.

7 A tradução da edição de 2019 adota o neologismo *infamiliar* por considerá-lo mais adequado para a compreensão do caráter do sentimento.

com que o observador mergulhe na narrativa identificando-se com a obra e a segunda cria uma espécie de hiato que reconduz o observador para a percepção do caráter ilusório da projeção.

ONÇA PINTADA: CAMADAS DE OPACIDADE E ILUSÃO

Priorizar a contemplação meditativa e valorizar a ficção são características de *Ex/sto*, filme que, inspirado na leitura de *Catatau*, possibilita tanto o lento mergulho no hibridismo linguístico, quanto o flamar no prazer da parca compreensão, acalentada pela inteligência da concatenação de imagem e som. Adaptar um texto intraduzível requer a liberdade do artista que reconhece, na apropriação de uma obra, a necessidade de buscar na fonte a possibilidade de ressignificação.

Entre a primeira e a segunda sequência de *Ex/sto*, Cao Guimarães cria um plano conceitual e provocador. Esta é a única parte do filme em que Descartes não está no Brasil, uma espécie de prólogo com cerca de sete minutos, o qual explica as razões da viagem do filósofo. A voz em *off*, como em todo o filme, discorre sobre o bom senso e enfatiza um lugar distante. Antes da mudança da sequência, um plano utiliza a citação, prática recorrente na produção artística contemporânea. Mão, papel transparente e papel opaco com imagem de onça pintada são tratados em uma profundidade rasa, em um evidente vínculo com as discussões acerca da regulamentação do uso da representação espacial na arte.

A proximidade da câmera em relação à mão, na primeira camada da imagem, coloca e tira de foco os dedos que manuseiam o papel transparente da segunda camada da imagem. A câmera está situada no local que se supõe ser equivalente ao da cabeça de Descartes, hipotético dono daqueles dedos, condutor da detida observação do papel transparente e da ilustração da onça. A câmera participa do jogo de relações poéticas, pois cria uma espécie de fisicalidade instituída a partir do olhar. Os dedos que abrem e fecham o papel transparente remetem ao processo de corte e montagem cinematográficos, espécie de homenagem à história do cinema⁸.

⁸ Ao valorizar a montagem Cao Guimarães homenageia Eisenstein e o cinema intelectual.

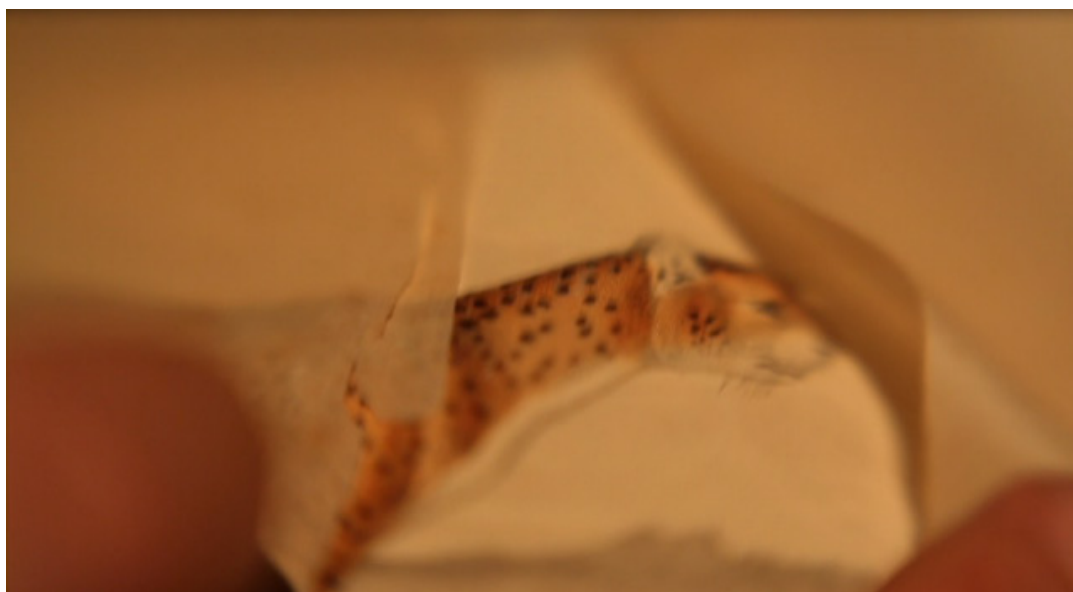
Frestas no papel transparente mostram a onça, em um evidente indício da viagem ao Brasil. Metáfora da montagem cinematográfica e ironia no uso da pintura de uma onça pintada são alguns dos elementos poéticos escolhidos pelo cineasta para promover a opacidade da fruição estética e criar brechas de sentidos entre mundos distintos.

Figura 1



Fonte: *Ex/sto*

Figura 2



Fonte: *Ex/sto*

O plano da onça pintada dura quase vinte segundos, tempo suficiente para que se efetivem a percepção da opacidade e a identificação afetiva: entre a fisicalidade do corpo e a imaterialidade da imagem fílmica, o *close* da câmera contribui para que o espectador transite entre os mundos da realidade e da ficção, em um movimento de lenta observação que desperta o sentimento de *infamiliar*, anteriormente explicitado. O aspecto artesanal da imagem é destacado pelo manuseio do papel, que descobre e cobre a cabeça do animal. O texto de Leminski que acompanha a imagem é uma apresentação de Renatos Cartésios⁹:

[...] Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas rezes, sem a besteira dessas teses, sem as bostas dessas bestas. Abaixo as metamorfoses desses bichos, — camaleões roubando a cor da pedra! Polvos no seco: no ovo quem deu antes no outro, uma asa na linha do galho ou um pulo em busca de agasalho? Não sabem o que fazer de si, insetos pegam a forma da folha; mimeses (LEMINSKI, 2004, p. 34).

Ao término da narração, um corte seco e radical, Descartes, em uma biblioteca, afirma que a existência de outro lugar. A sequência termina com a imagem de um antigo mapa da região que hoje é a cidade de Recife. Na sequência posterior, Descartes se encontra na floresta tropical, onde cenas de paisagens e animais se alternam. É importante lembrar que Descartes realmente serviu ao exército de Maurício de Nassau e que cerca de vinte anos separam a vinda dos holandeses para o Brasil, inviabilizando a presença do filósofo em tal comitiva.

Antes de iniciar a análise da segunda sequência a destacar o caráter poético do filme, é relevante pontuar que a escolha da onça-pintada, traz à tona os sérios problemas de preservação ambiental enfrentados no planeta, cuja gravidade é intensificada no Brasil, devido à ineficácia e ao abandono de políticas ambientais. Habitante das florestas tropicais e do pantanal, o terceiro maior felino existente na Terra, é caçado ilegalmente e pesquisas recentes indicam que restam apenas duzentos e cinquenta animais desta espécie vivendo livremente, sendo que apenas cinquenta deles estariam em idade reprodutiva (GREENME, 2019). O animal que ilustra a nota de cinquenta reais pode atingir o peso de mais de cento e cinquenta quilos e medir quase dois metros.

⁹ Escrita adotada por René Descartes para traduções em latim e retomada por Leminski em *Catatau*.

DANÇA DA CHUVA

A relação entre imagem e tecnologia, no que concerne a poéticas contemporâneas, é identificada em um trecho de *Ex/sto*, que, para título de análise denominou-se “dança da chuva”. Pouco antes da metade do filme, a cena é anunciada por uma revoada de araras, as quais realizam coreografias em desenhos que se transformam constantemente. O uso do som local cede espaço para a canção “Delírio¹⁰”, que inaugura a sequência em que Descartes embarca em um voo para Brasília e começa a delirar. Na cena anterior, o filósofo descobrira os perigos e encantos da floresta tropical. A inquietação das araras antecipa transformações da natureza, anunciando também as transformações de sentido. Para tanto, o cineasta recorre à computação gráfica, em proposições poéticas que potencializam o valor da linguagem.

Os pingos d’água que caem no esverdeado rio geram círculos concêntricos, os quais se tornam formais brancas ovais pelo ângulo de tomada da câmera e pela incidência da luz (Figura 3). A movimentação dos brancos se intensifica em um tipo de imagem que pode se referir à arte abstrata e ao ruído imagético produzidos nas telas digitais quando se enfrenta problemas de conexão com o servidor. O tempo suspende a narrativa e dá lugar a perturbações do eu, criando o sentimento de *infamiliar*, o qual se mostra de forma mais rica na fruição de obras ficcionais do que nas vivências cotidianas (FREUD, 2019). A abstração de imagens cria um hiato interpretativo que destaca o caráter poético do trecho, o qual, além da canção “Delírio”, Descartes, em seu interno monólogo, retoma *Catatau*:

Colabrincoirinto circunta, organizo: mextra intrintro, tartareco adredevagarde, tomaxalá! Nada como um som nos cornos para levantar a moral da moringa. Dá-se uma idéia e querem a mão da obra, uma mão quer turgimão, perguntargum! Pelos bucaneiros de nosso senhor! Cada vez menos num passado longínquo, o atual dinâmico na vez. Chega demessias, cauimxiba, o cachimbo, impérigo em cadumdenós! A vida sobrenatural, superartificial, gente não fica muito tempo num aspecto. Lonquinguagésimo, espantagônio! Quem canta, curte o que a fala tem de melhor. Bandido candido, castigo contigo, não se arrependa, não vá se arrepender! Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. Pensar é para os que têm, prometa começar a pensar depois. Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laranja. Pensar... (LEMINSKI, 2004, p. 85).

10 Composição; Marcos Moreira e Nelson Soares. Interpretação: O Grivo.

A polissemia de texto verbal e imagético potencializa sentidos. Esvaziar a mente de qualquer pensamento, de acordo com a cultura oriental espiritualista, é fundamental para se atingir o estado meditativo. Ao transcender os princípios da razão, numa cena da evidente opacidade fílmica, Cao Guimarães gera uma espécie de curto circuito perceptivo, no qual a mente e a razão são compelidas à experiência estética. De acordo com Descartes, “para se compreender melhor as questões sobre Deus e a alma é necessário o despreendimento do espírito em relação aos sentidos” (DESCARTES, 2005, p.83). Além de ir além da capacidade racional do pensamento, Descartes enfatiza um distanciamento das percepções, no caminho da espiritualização. Os enigmáticos trechos de *Catatau* e *Exlsto*, ao indicar, cada vez mais a inesgotabilidade de sentidos, parecem criar brechas a conduzir a fruição rumo à contemplação meditativa.

Na medida em que a imagem é abstraída o caráter tecnológico da música é evidenciado, promovendo a integração entre palavra, imagem e trilha sonora. A abstração da natureza remete ao movimento Concreto, cujos principais poetas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, lançaram o jovem Leminski na produção poética nacional. Esta espécie de clioema de *Catatau* é uma referência aos poemas criados por Haroldo de Campos para homenagear Leminski, na década de 1990, em Curitiba. (GUIMARÃES, 2008).

Dois planos merecem destaque na cena: no primeiro há um predomínio do branco na formação das imagens abstratas; no segundo a dominância é negra e os pequenos focos de incidência da luz na água criam formas em constante transmutação (Figura 4); é neste fragmento que as imagens criam coreografias e os sentidos acompanham esta espécie de dança da chuva. Ao final das palavras de Descartes, a imagem retoma a verossimilhança e a tempestade continua. O tratamento digital da chuva na água cria um trecho de videoarte dentro do longa-metragem.

Figura 3



Fonte: *Exlsto*

Figura 4



Fonte: *Exlsto*

A dança de chuva, prática mágica dos indígenas, é explicitada em *Exlsto* na forma de arte conceitual, na qual a ausência da figura do índio, fortemente presente em *Catatau*, é representada em complexa metáfora visual. O caráter de abstração advindo dos

neologismos leminskianos é reverberado neste fragmento fílmico, no qual som e imagem ecoam as incertezas da razão na explícita referência à cultura brasileira e à presença de Leminski nesta mesma cultura.

As transformações na cinematografia advindas das imagens eletrônicas permitem que Raymond Bellour (1997) aplique a elas o conceito de “entre-imagens”, tipo de imagem que cria um local múltiplo e necessário para que sejam estabelecidos conceitos acerca de mundos possíveis. Para ele, a produção em vídeo e seus desdobramentos tecnológicos, afeta de modo fundamental a capacidade humana de formar imagens e de definir tais imagens como pertencendo ao âmbito da produção de arte. Diferentemente do período da reprodução mecânica, questões como reprodutibilidade e difusão são colocadas em xeque.

Os modos através dos quais a mutação imagética é promovida, campo de verificação de processos poéticos na arte, complexifica o estabelecimento de critérios acerca dos gêneros cinematográficos que existem na contemporaneidade. Cao Guimarães adota a citação e a recriação, como fontes de inspiração diante do aparente esgotamento de recursos criativos, que caracterizam as investigações modernistas. “Dança da chuva”, um dos fragmentos *cult* do filme, possibilita efeitos de *infamiliar* que não aconteceriam na vida, pois, ao desencadear conflitos de julgamento sobre as imagens, as liberdades poéticas se ampliam. Diante da banalização das imagens, característica da contemporaneidade, é fundamental potencializar a busca por sentidos e analisar suas possíveis transmutações.

As variadas relações entre as poéticas artísticas e as tecnologias são inumeráveis e acontecem desde a antiguidade, quando lembramos a radicalidade das transformações socioculturais provocadas pela afiação de pedras e o domínio do fogo. Em busca de uma espécie de integridade expressiva, a arte dialoga com as descobertas e inovações do tempo em que é concebida. A busca por uma utópica unidade fundamental que perpassa a produção de arte, em *Ex/sto*, conduz à retomada de uma relação mágica com o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecer algumas distinções entre Renascimento e Barroco foi a estratégia adotada para introduzir o conceito de Neobarroco, que caracteriza livro e filme. No que concerne a *Ex/sto*, foram destacados vínculos simbólicos com forte atuação na produção

e leitura de imagens artísticas na contemporaneidade. Explicitou-se que as cenas da “onça-pintada” e da “dança da chuva” estabelecem relações poéticas com as técnicas cinematográficas e a história da arte. O primeiro fragmento analisado homenageia a onça-pintada, o maior felino das Américas que, assim como muitos outros animais, está ameaçado de extinção em função do crescente desmatamento e da caça predatória; o segundo presta tributo ao legado de Leminski em forma de *clipoema*, aborda questões acerca da sobrevivência humana, através de indícios de que Descartes habita um tempo no qual a destruição não pôde ser evitada. O índio, figura que se destaca na leitura de *Catatau*, é metaforizado no filme, em signos imagéticos que remetem à linguística, enquanto memória de um tempo que se esvaiu, deixando poucos vestígios. Em ambas as cenas, o *infamiliar* potencializa o intrincado jogo de estabelecimento de significações, em diálogo com a angústia infantil que não abandona a humanidade.

Pontuou-se, entre outros elementos, a qualidade sígnica, pois, de acordo com Julio Plaza (2008), é o signo que pode promover a passagem entre os mundos exterior e interior. O trânsito entre possíveis graus de significação nas cenas, pautado em relações de transparência e opacidade das imagens, permite retomar a questão da permanência e da continuidade, elementos fundamentais nas discussões sobre os dispositivos cinematográficos e suas variações tecnológicas. Entre a possibilidade de existência do novo e a permanência daquilo que é antigo, são as mutações sígnicas que potencializam os sentidos poéticos de “onça-pintada” e “dança da chuva”.

Ao multiplicar códigos sonoros e visuais, as novas mídias permitem novas articulações dos processos artísticos. Imagens que se distanciam das experiências cotidianas e rompem com paradigmas socioculturais evidenciam que o caráter poético da construção fílmica dilata as possibilidades de fruição estética, aspecto humano ligado ao campo da percepção sensível. Tecer reflexões sobre conceitos estabelecidos e perceber a dificuldade de interpretação diante de formas enigmáticas são maneiras de se possibilitar o despertar da descoberta de valores estéticos, fundamentais para o aprimoramento da sensibilidade humana.

Por se atribuir à arte a possibilidade de transformação das percepções humanas, considera-se que os recursos oriundos das novas tecnologias de produção de som e imagem intensificam a problemática da criação poética e da fruição estética, pois, ao criarem imagens híbridas, potencializam sentidos e se abrem a novos horizontes, evidenciando a multiplicidades de visões de mundo, as quais, incapazes de se pautar na lógica cartesiana, postulam que, nos trópicos, alguma outra forma de conceber a existência humana ainda está por ser elaborada.

Se o neobarroco holandês brasileiro criado por Cao Guimarães em *ExIsto*, é permeado por indícios de uma representação pós-apocalíptica, talvez a arte, em seu reconhecido caráter antecipatório, e através da elaboração sensível do cineasta, tenha apontado preocupações que hoje se mostram ainda mais evidentes. Do texto de Leminski, redigido sob um regime ditatorial opressor, ao filme de Cao Guimarães, produzido pouco antes das fortes transformações políticas no país, evidencia-se que a arte, longe de produzir obras desconectadas do mundo, mesmo em seus momentos de maiores abstrações, revela aspectos singulares da vida e possibilita que o aprimoramento dos sentidos atue em consonância com o desenvolvimento da capacidade crítica.

REFERÊNCIAS

BELLOUR, R. **Entre imagens**: foto, cinema, vídeo. São Paulo: Papyrus, 1997.

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

_____. **Meditações Metafísicas**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

EXISTO. *In*: Revista Taturana: cinema, literatura, fotografia & design. Disponível em: <http://revistaturana.com/2011/01/12/ex-isto/> Acesso em 16 ago 2019.

FREUD, Sigmund: **O Infamiliar/ Das Unheimliche**; seguido de O homem da Areia/ E.T.A Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GUIMARÃES, C. **ExIsto**. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010.

GUIMARÃES, D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. Inscições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura de Prospero Books, de Greenaway. *In*: ARAÚJO, D. e BARBOSA, M. (org): **Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação**. Porto Alegre: Editoraplus, 2008, pp. 52-74.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. São Paulo: Zahar Editores. s/d.

LEMINSKI, P. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

ONÇA PINTADA ESTÁ A BEIRA DA EXTINÇÃO. Greenme, 2019. Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/informar-se/animais/979-onca-pintada-esta-a-beira-da-extincao>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

PARENTE, A e CARVALHO, V. Entre cinema e arte contemporânea. Revista Galáxia, São Paulo, nº 17, pp. 27-40, jun. 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 02/10/2019

A POÉTICA DO ESPAÇO EM *CAFÉ MÜLLER* DE PINA BAUSCH: CORPOS-FIGURINOS TRADUZIDOS EM DANÇAGabriela Spezzatto¹

Resumo: Neste artigo objetivo analisar, a partir dos aportes teóricos da Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce, e da Poética do Espaço de Gaston Bachelard, um segmento do filme *Pina* (2011) de Wim Wenders em que o foco da atenção recai sobre a obra *Café Müller* (1978) de Pina Bausch. A análise pretende evidenciar de que forma e com que meios os corpos-figurinos configuram-se como potentes agentes semióticos cujos significados são abertos a diferentes leituras subjetivas.

Palavras-chave: Semiótica. Dança. Figurino. Pina Bausch. *Café Müller*.

¹ Mestra em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividades. Cursa Especialização em História da Arte pela Claretiano – Rede de Educação. É Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa temas relacionados à videoarte, videodança e ao corpo na dança e suas imbricações estéticas e filosóficas.

E-mail: gabi.spezzatto@gmail.com

THE POETICS OF SPACE IN PINA BAUSCH'S CAFÉ MÜLLER: BODIES-COSTUMES
TRANSLATED IN DANCE

Gabriela Spezzatto

Abstract: This article aims to analyze from the theoretical framework of the General Theory of Signs of Charles Sanders Peirce, and the Poetics of Space by Gaston Bachelard, a segment of the movie *Pina* (2011) by Wim Wenders, in the focus of attention is on the Pina Bausch's *Café Müller* (1978). The analysis aims to highlight how and by what means the bodies-costumes appear as potent semiotic agents whose meanings are open to different readings subjective.

Keywords: Semiotic. Dance. Clothing. Pina Bausch. *Café Müller*.

INTRODUÇÃO

Neste artigo² pretendo elucidar algumas questões referentes a uma possível análise semiótica – com o aporte teórico de Charles Sanders Peirce – cujo *corpus* da pesquisa propõe um segmento fílmico de *Pina* (2011)³, de Wim Wenders e em específico a obra *Café Müller* (1978), em seus desdobramentos simbólicos espaço-temporais. A seleção do recorte se dá pelo fato de que neste trecho específico, o corpo-figurino bauschiano se expressa em signos icônicos que podem conduzir a leituras abertas a várias possibilidades de interpretação.

O exercício interpretativo efetivado neste artigo, portanto, utiliza a metodologia de análise fílmica de cunho semiótico – por meio de decupagem ou seleção de frames determinados – além de descrição e interpretação das cenas envolvidas no segmento em questão.

1 PINA BAUSCH: DANÇA, TEATRO E PRODUÇÃO DE LINGUAGEM?

As obras de Pina Bausch⁴ caracterizam-se por situações (des)conectadas em narrativas não lineares, que tratam de assuntos essencialmente cotidianos, como as singularidades e contradições da natureza humana, suas perturbações e tranquilidades, relações entre os seres humanos, medos. De acordo com Cristiane Wosniak, em seu artigo intitulado *Pina Bausch e Café Müller no Cinema: a mise-em scène da copresença do corpo e dos olhos fechados* “com frequência, seu mote criativo é a relação tensiva entre homens e mulheres; a incapacidade de efetivar possíveis conexões comunicacionais” (2018, p. 475), costurado na cena de modo imprevisível.

2 Este artigo trata de uma pesquisa desenvolvida durante minha graduação em Bacharelado e Licenciatura em Dança, pela UNESPAR – CAMPUS CURITIBA II – Faculdade de Artes do Paraná, sob orientação da Profa. Dra. Cristiane Wosniak, e que passa agora por uma atualização a partir de novas vivências.

3 O filme/documentário poético *Pina* (2011), de Wim Wenders, é uma homenagem à coreógrafa, dançarina e diretora *Wuppertal Tanztheater*, Pina Bausch, onde seus bailarinos executam suas criações mais famosas e exprimem, em depoimentos dançantes, sua gratidão, a dor da perda e a experiência de aprendizagem que tiveram com a diretora e coreógrafa.

4 Philippine Bausch (1940-2009) nasceu em Solingen. Foi uma coreógrafa e dançarina alemã, diretora do *Tanztheater Wuppertal*. Em suas obras pode-se perceber uma fusão entre a tradição da dança expressionista alemã e a dança pós-moderna Americana. Seu estilo – a fusão da dança com o Teatro – é único e de assinatura inconfundível. De seu repertório destacam-se *A Sagração da Primavera* (1975); *Café Müller* (1978); *Kontakthof* (1978) e *Vollmond* (2006).

De acordo com Solange Caldeira (2010), os bailarinos de Bausch são instigados a uma movimentação que tenha como base suas próprias vivências, respostas motoras e experiências, que são usados por Bausch como mote para suas composições coreográficas. “Seu interesse estava não no movimento corporal dançante em si, mas no impulso, na vontade ou necessidade interna que dá origem à ação, que se revela através de imagens em movimento” (CALDEIRA, 2010 p.119).

Nesse sentido, Thereza Rocha, em seu artigo intitulado *O corpo na cena de Bausch* (2000), destaca que para os bailarinos bauschianos o corpo precisa do corpo e da dança, e precisa da fusão entre os dois para apresentar seu problema, sua questão. O corpo nunca é uma folha branca, mas sempre carrega uma história e é dentro desta que o corpo [e o figurino] em movimentos surgem como potência expressiva. Para Wosniak os bailarinos nas coreografias de Bausch “frequentemente representam a si próprios, criando um jogo duplo e espelhado entre a realidade e a representação” (2018, p. 475).

De acordo com Rocha (2000), as obras desta artista transitam entre a Dança e o Teatro, criando uma nova linguagem. Caldeira (2010) corrobora este mesmo conceito de dança-teatro vividamente presente nas obras da Pina, no entanto, ressalta que esta faz apelo a várias percepções sensoriais em suas criações que incluem as Artes Visuais, Ópera e Cinema, além da Dança e do Teatro.

A análise de conteúdo significativa em uma das obras de Pina Bausch, *Café Müller* (1978)⁵, sob o enfoque do filme documentário de Wim Wenders pode ser encontrado no recorte/segmento: [00h34min22s a 00h34min42s], ressaltando as percepções criadas pela coreógrafa a partir do uso de figurinos e cenários como elementos estruturantes em suas obras.

Utilizo como obra referencial de base para este estudo *A Poética do Espaço* (1957) de Gaston Bachelard, além das contribuições da Semiótica de Charles Sanders Peirce.

5 *Café Müller* é uma obra de Pina Bausch, criada em 1978. Vagamente autobiográfica, retrata as memórias de Pina ao observar, debaixo das mesas de um Café, os aspectos da solidão e da angústia provocadas pela incomunicabilidade entre os seres. Seis intérpretes representam papéis em meio a um turbilhão de cadeiras que são removidas, na cena, o tempo todo pela figura simbólica de um homem/garçom.

Nesta obra, meu interesse está centrado na análise e compreensão dos elementos estruturantes da cena: mesa, cadeira e camisola branca do personagem feminino, como aparatos significantes e parceiros incontestáveis do corpo em movimento significativo no espaço de representação poética da coreografia. Pretendo com essa análise efetivar um estudo sobre a construção do sentido em um trecho específico da obra *Café Müller*, de Bausch, sob a ótica espaço-temporal do cineasta Wim Wenders⁶.

2 CORPOS/CENOGRAFIAS/FIGURINOS TRADUZIDOS EM DANÇA

Segundo Eliana Rodrigues Silva em seu artigo *Encenação e cenografia para a dança 2* (2012), apenas descrever a construção do espaço cênico das obras de Bausch não é suficiente em uma análise; é necessário entender as razões das escolhas feitas. Essa opinião é partilhada por José Serroni em seu artigo *Cenografia: Um novo olhar* (1994), onde aborda uma citação de Bausch que afirmava o seguinte: “[...] gosto de ver como esses elementos interagem com o movimento e como eles provocam emocionalmente os dançarinos” (SERRONI, 1994, p.126).

Pode-se afirmar que os cenários das obras bauschianas são inusitados e subvertem o que geralmente é observado nos palcos que abrigam obras de dança. Tanto o cenário quanto o figurino podem gerar sentido por meio dos signos ali sobrepostos e interpretados abertamente, a partir de relações inferenciais agenciadas pelo repertório individualizado. A depender das conexões em rede que cada leitor/espectador faz a partir de suas vivências e repertório semiótico, tanto o corpo, quanto o figurino, o cenário e a relação entre estas três instâncias, abrem-se a múltiplas interpretações. Tais elementos em conjunto, nas obras bauschianas, passam a produzir um discurso de fundamental importância para a criação de uma linguagem.

Para Rocha (2000), na tentativa de mostrar o mais humano na dança, Bausch fortaleceu os meios de composição cênica, baseando-se na linguagem dos signos físicos do teatro que interdita os corpos e que ali se movimentam. Se no teatro da década de sessenta

⁶ Wim Wenders, nascido em Düsseldorf (1945), é um dos cineastas representantes do novo cinema alemão. Alcançou projeção internacional na década de 1980 com filmes como: *Tokyo Ga* (1985); *O Estado das Coisas* (1982); *Paris, Texas* (1984); e *Asas do Desejo* (1986). No final dos anos 1990, passa a se interessar pelo gênero documentário. Em 2011 dirige o documentário poético *Pina*, baseado na biografia, legado e obra de Pina Bausch, sua conterrânea.

e setenta o figurino assume diversas funções, tanto como caracterização dos personagens como já a função de dramaturgia, em Bausch o figurino extrapola a caracterização para contrastar com a própria humanidade do dançarino.

Para Nobert Servos em seu artigo, *As muitas faces de Pina* (1997), os cenários de Bausch são parques poéticos que estendem o 'realismo' da dança-teatro, mas acima de tudo, são espaços para se mover, cujas estruturas impõe certo movimento prescrito aos bailarinos que fazem estes movimentos audíveis, como, por exemplo, quando há folhas ou água no chão, o que oferece resistência ao corpo. Nas peças de Bausch são utilizados objetos e/ou elementos que intencionalmente ultrapassam o seu aspecto simbólico usual, seja no sentido básico de situar o *locus* onde as ações ocorrem ou da própria destinação primária do objeto.

Estes objetos e/ou elementos potencializam o aspecto experiencial da cena na relação que os dançarinos estabelecem com a cenografia proposta. A possibilidade de integração da cenografia e do espaço com o corpo foi sempre uma preocupação marcante na obra da artista. Então, por um lado é possível ressaltar a junção do corpo com o espaço e objetos. Por outro lado, a utilização da cenografia pode ser vista tanto como signo como um importante lugar para a criação da coreografia. Para Caldeira (2009), o mérito do processo criado com os elementos cenográficos que Bausch utiliza está na compreensão de que a partir de novos dados cenográficos há importante transformação na estrutura coreográfica.

Determinadas ações corporais durante algumas cenas são possíveis apenas pela presença dos elementos visuais no espaço, como no recorte analisado nesta pesquisa, da obra *Café Muller*, sob o enfoque do filme documentário *Pina* de Wenders, onde uma bailarina despe sua camisola branca sentada em uma cadeira, e repousa seu corpo em uma mesa preta com tampo de vidro transparente. O cenário completo deste recorte é ao ar livre onde há um riacho e algumas árvores no ribeiro que tem seus galhos refletidos na mesa de vidro. Há o movimento do corpo, do cenário, que move-se por sua natureza, e do próprio figurino quando entra em contato com este. Percebo, então, uma espécie de codependência dos elementos visuais com os corpos dos bailarinos para alcançar a intenção da dramaturgia proposta pela coreógrafa.

3 CORPO, DANÇA E IMAGEM: CORPRODUÇÃO DE SENTIDO

Na observação atenta de uma imagem ocorre o processo ativo de produção de sentido, que segundo Pierre Lévy (1997), se dá a partir do ato de comunicação onde se procura *linkar* o que está sendo visto com as próprias experiências.

O autor Gaston Bachelard (1993), por sua vez, afirma que a repercussão de uma imagem poética desperta a criação poética no espectador. Quando há a leitura/apreensão de uma obra, o outro a apreende e é transformado, sensibilizado e pode até ter a impressão de que aquela obra é criação sua, lhe concerne, tamanha aproximação. Essa percepção da obra ecoar dentro de si é a repercussão, e esta ação ignora as limitações de tempo, de espaço e de circunstância e não se reduz ao autor, mas existe multiplamente, aprofunda-se no outro que tem a impressão de que poderia e deveria criá-la, já que esta repercussão chama a um aprofundamento da própria existência, conforme José Pessanha explana em seu artigo *A presença do outro na arte* (1994). É depois desta repercussão que se pode experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do passado. Sobre este argumento Carla Façanha, em seu artigo *Compreendendo a produção de sentido* (2009), salienta que:

Por detrás dos discursos estão aspectos representativos e simbólicos que o sujeito utiliza para transformar o sentido de uma mensagem, onde esses aspectos, sejam por palavras, frases, sinais, imagens, etc., se entrelaçam na sua cognição com uma rede de mensagens anteriores e tentem influir, seja criando ou recriando, o significado das mensagens futuras. Tudo parte da imensa rede associativa que constitui o universo mental do sujeito, um universo que se encontra em metamorfose permanente. O que acontece é um encontro de campos, mensagens e associações mediante um processo interacional em que o sujeito retrabalha, reinterpreta um discurso recebido através de relações com suas experiências e vivências, produzindo, fabricando e vivendo um novo discurso (FAÇANHA, 2009).

De acordo com Ferreira *et al.* (2011), um mesmo sujeito que tem acesso a um conhecimento antes registrado poderá interpretá-lo de uma nova maneira: esse processo pode ser compreendido pelo conjunto de aspectos interpessoais ou de conhecimentos prévios que são diferentes em cada interpretante, que possibilitará um sentido distinto da informação.

4 OS CORPOS-FIGURINOS COMO SIGNOS ICÔNICOS

A análise que proponho neste artigo tem por intenção relatar minhas interpretações pessoais sobre os corpos e seus aparatos na obra em questão, e me valho dos estudos da Semiótica de Charles Sanders Peirce, que diferencia os signos numa tríade formada pelos ícones, índices e símbolos.

Para o semioticista Décio Pignatari (1979, p. 15) “a Semiótica, considerada a teoria de estudo dos signos é antes o estudo das relações existentes entre sistemas de signos”. Um signo seria uma representação de um objeto (real ou abstrato) e que gera na mente de um leitor/espectador, uma interpretação. Este terceiro elemento da cadeia sígnica, o interpretante, credencia a semiótica peircena em triádica, composta de signo, objeto e interpretante. A leitura de um signo sempre gera uma outra imagem mental, um outro signo representativo. Este processo, quase infinito, recebe o nome de semiose. A semiose é a verdadeira ação do signo.

Peirce classifica os signos, de acordo com sua relação com os objetos, em ícones, índices e símbolos. Para a abordagem analítica que pretendo adotar neste artigo, evidenciamos o ícone, ou seja:

Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal Objeto exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como Signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente ou uma lei, é um ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo seu. (CP 2.247)⁷.

O corpo-figurino em meio ao cenário (mesa e cadeiras) em *Café Müller*, por meio do registro cinematográfico wenderiano, encontra-se ancorado em elementos icônicos cinéticos e começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, espontâneo e não explícito. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade.

⁷ Segundo Pignatari (1979), as citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *Collected Paper of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931 – 1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks.

O movimento da primeira personagem feminina ao retirar sua camisola em um espaço-tempo (palco/tela) e ao término do segmento fílmico o ato cênico ser finalizado por outra intérprete feminina em diferente locação (paisagem externa em meio a um riacho) se propaga no espaço, percorrendo trajetórias num determinado tempo, cujas formas nunca se fixam num objeto espacial.

A seguir, intento dar início à análise – descritiva e interpretativa – dos frames selecionados para tentar elucidar a questão problema: de que modo e com que meios os corpos-figurinos significam seus movimentos?

5 CORPO-FIGURINO NO ESPAÇO-TEMPO DE REPRESENTAÇÃO

No primeiro *frame*/imagem recortada, o chão e as paredes são escuras (ver figura 01). Uma mulher em pé, retira sua camisola branca em frente a uma mesa ao fundo do quadro fílmico. A ação é observada por um homem e uma mulher. A seguir, a mulher despida senta-se em uma cadeira em frente à mesa (ver figura 02). A partir de uma sobreposição imagética, a cena é transposta para uma nova locação externa em meio a um riacho cristalino. Em plano aberto, médio, uma mulher despida está sentada em uma das quatro cadeiras dispostas ao redor de uma mesa preta e sua camisola branca encontra-se parte apoiada em uma das cadeiras, parte em contato com o riacho (ver figura 03).

A câmera mostra, então, em *close-up*, o rosto da personagem feminina apoiada na mesa transparente (ver figura 04). O que se pode interpretar a partir deste corte espaço-temporal? Quais os sentidos deste corpo-figurino-pele e dos objetos cênicos nesta cena de Café Müller deslocada em uma nova locação encenada?

Figura 01



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Wim Wenders rodou um necrólogo cinematográfico, de acordo com Eva Elisabeth Fischer (2011), em homenagem a mulher cuja genialidade admirava. Não foi uma história sobre a vida de Bausch, nem mesmo suas coreografias estão postas em ordem cronológica ou são fielmente executadas. Segundo a mesma autora, *Pina* tem mais de Wenders, do seu olhar, que coloca Bausch na categoria da irrealidade: uma imagem abstrata.

Figura 02



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Figura 03



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Figura 04



Fonte: Frame de *Pina* de Wim Wenders, 2011

Deixo, então, meus olhos serem encostados e preenchidos por esta obra, estas cenas, e atendo-me à repercussão que causa. Sou ocupada por um encontro de Wenders, Pina, *Café Müller*, corpos, figurinos, eu, meu passado, quem sou, o que está em mim. Nesses entrelaçamentos descrevo o que sinto/percebo.

Compreendendo as figuras acima como cenas da coreografia *Café Müller*, sob o olhar de Wim Wenders percebo – na figura 01 – que a bailarina Aida Vainiere retira sua camisola no momento em que inicia o efeito de sobreposição, transferindo esta ação à bailarina Malou Airaud. Aqui, o figurino é o grande responsável pelo desencadeamento

da ação carregada de significados. Entendo o figurino camisola, nesta cena, como a representação das relações sociais, assunto abordado por Bausch em diversas obras, e que exigem o guardar da intimidade, restringem a personalidade e podem provocar superficialidades. Malou Airaudo se retira do personagem para representar a si mesma, a Malou de Café Muller/Wuppertal/Bausch, despida de qualquer outra posição.

Apropriando-me da fala de Bachelard (2002) sobre as águas, em seu livro *A água e os sonhos* que diz: “A força de arrastar e de levar o mal parecia persistir na água colhida nessa corrente” (Bachelard, 2002, p. 148), infiro que a bailarina decide pela retirada da camisola e a coloca em movimento por meio das águas/cenário vivo, como um meio que encarrega-se de afastar de si a superficialidade das relações. Entendo que o riacho funciona, aqui, como um catalisador da ação de despojar-se, forma que Airaudo escolheu para homenagear Bausch neste depoimento dançante/documentário.

A camisola deixa o corpo da bailarina e, então, entra em contato com o cenário; o fluxo funde as águas à camisola, enquanto esta escorrega da cadeira. O riacho absorve o tecido e, pela capilaridade, o encharca, modifica. Como cita Bachelard sobre a ‘Água pesada’ no devaneio de Edgar Allan Poe (2002): “a água já não é uma substância que se bebe; é uma substância que bebe” (Bachelard, 2002, p. 57), que no contexto desta análise pode-se aplicar ao momento em que a água do riacho apropria-se da camisola.

Entendo que Pina é despir-se das superficialidades e ser verdade. E assim como o fluxo das águas “bebe” o figurino camisola tornando-a parte do riacho, Pina torna as intimidades dos seus bailarinos, discutida em seus processos criativos, um todo, uma fusão que tem como resultado uma cena indistinta, onde cria-se uma identidade única, a de Bausch. Pode-se notar que, na cena escolhida, esta relação também pode ser percebida na sobreposição imagética, onde há a fusão da cena da bailarina Aida Vainieri com a de Malou Airaudo. As dançarinas “tornam-se um duplo especular, uma potência onírica, sendo que ambas performaram em tempo alhures o mesmo papel/personagem de *Café Müller* (WOSNIAKI, 2018, p. 481). Percebo, então, uma mistura poética das bailarinas e suas vivências numa construção que faz referência à personalidade das obras de Pina.

Mas antes da fusão há a demonstração do particular dos bailarinos, como dois elementos químicos escolhidos previamente para reagirem e que, em contato, formam um novo elemento, mas separados possuem suas características singulares. Ao despir-se, nesta particular cena proposta por Wenders, a bailarina desnuda *Café Müller* e coloca em cena sua individualidade.

A função específica do figurino, segundo Rosane Muniz, em seu livro *Vestindo os nus: o figurino em cena* (2004), é contribuir para a elaboração da personagem. Entende-se, então, que o cineasta opta por um figurino que retrata o próprio corpo da intérprete potencializando a propriedade do não ficcional. Airaudó representa/encena em seu depoimento dançante e corporalizado, a si mesma. Malou é seu próprio figurino; Malou é Café Müller.

Kátia Castilho cita em seu livro *Moda e linguagem* (2009) que “um determinado texto do corpo vestido por uma segunda pele pode conter vários códigos que colaboram entre si para a construção do seu discurso” (CASTILHO, 2009, p. 83). No entanto, percebe-se que, não somente a segunda pele constrói um discurso. Neste caso, a segunda pele é retirada podendo indicar uma permissão dada pelo corpo para mostrar suas impressões. Fica em cena somente a pele, a primeira pele, como figurino escolhido na continuação da cena.

Compreendo que nesta ação de despir encontra-se a pele como memória viva resgatada por Wenders. Airaudó, de acordo com Eva Elisabeth Fisher, em seu artigo *À memória de Pina Bausch: Pina, o filme de Wim Wenders em 3D* (2011), esteve com Bausch desde a fundação do *Wuppertal Tanztheater*, em 1973. Podemos encontrar, então, toda a história desta bailarina e de suas relações com Bausch em sua própria pele. Percebo que Wenders faz uso das memórias desta bailarina para homenagear Bausch e a própria Airaudó. Entendo que Airaudó compartilha nesta cena, direcionada por Wenders, suas impressões adquiridas com Bausch impregnadas em sua pele, onde os resquícios de memórias habitam, potencializando o significado das experiências pessoais. Foram ao todo trinta e seis anos de convivência com Bausch onde suas verdades, memórias, medos, traumas se tornaram conhecidos pela diretora por meio dos seus processos coreográficos utilizados.

Infiro que a intimidade tratada nesta cena contrapõe-se à solidão e falta de comunicação entre os homens que Bausch utilizou como cerne da obra *Café Müller*, que de acordo com o que Maribel Portinari (1985) discorre, é uma evocação autobiográfica, e que Beatriz Vasconcelos e Inês Galvão Teles (2014), em *Seis bailados para ver pelo menos uma vez na vida*, afirmam que esta é a obra mais íntima de Bausch, que remonta para um tempo e espaços de vivências da bailarina na sua infância, no seio do restaurante do seu pai, em um tempo de deambulação, solidão e superficialidade. Encontro no texto de Paulo Pimenta em seu artigo *A crítica a 'Café Müller' e a 'Masurca Fogo': A meio caminho entre o ser e o estar* (2009), uma citação de Bausch no ano de criação de *Café Müller*, transcrita a seguir:

Tudo se tornou rotina e já ninguém sabe por que está a usar certos movimentos. Tudo o que sobra é uma estranha espécie de vaidade que se afasta cada vez mais das pessoas. E eu acho que deveríamos estar cada vez mais perto do outro (Pimenta, 2009).

Percebo, então, que esta obra refere-se muito ao relacionamento humano e Wenders traz Airaudo em uma cena íntima, como se a colocasse próxima a Bausch, como se essa superficialidade tratada na obra se opusesse ao que existiu entre Airaudo e Bausch. Na cena, Airaudo está nua e esta condição do corpo, que faz uso de um figurino que representa a intimidade, desloca nosso olhar para perceber a intenção de Wenders em retratar a relação de intimidade que Bausch estabeleceu com uma pessoa, em uma obra onde se fala de solidão. Dessa forma, entendo que Malou Airaudo revelou sua intimidade a Bausch durante sua vivência no Wuppertal e, na cena de *Pina*, esta intimidade pode ser observada na ação da bailarina ao repousar sua pele, seu tronco e cabeça sobre a mesa da cena, envolvendo-a com seus braços, podendo indicar o repouso de suas memórias íntimas sobre um lugar aconchegante e protegido.

Como leitura icônica desta cena atribuo a imagem da casa que, segundo Gaston Bachelard em seu livro *A poética do espaço* (1993), surge como instrumento de análise da alma humana e se torna topografia do nosso ser íntimo. Na ação de deitar e repousar sobre

a mesa emerge a seguinte citação de Bachelard: “Era sua morada, sua toca, seu invólucro... Estava, por assim dizer, colado a ela, como a tartaruga no seu casco” (BACHELARD, 1993, p. 103).

Para o mesmo autor a ação corporal de entocar-se se refere ao ser que acolhe um sentimento de refúgio. O espaço em que Airaudo encontra-se pode ser justamente este, o de acolhimento de suas memórias em um ninho, onde Wenders propõe guardá-las e rememorar-las por meio do filme documental de sua autoria.

Entre os galhos refletidos na mesa (ver figura 4) intuo um ninho. Este, segundo Bachelard, é construído pelo próprio animal, e na cena proposta o ninho em que Malou recolhe-se é o lugar criado por si mesma, por suas memórias e lembranças.

Para este autor o ninho traz a imagem de repouso e tranquilidade, e nesta cena é retratada pela expressão de Airaudo, com olhos fechados e rosto sereno, na relação com o objeto cênico mesa. Na construção do ninho, de acordo com Bachelard, o pássaro traz em seu bico o material necessário e os deposita em uma ordem instintivamente conhecida. Percebo que “assim como a águia dourada que em sua pilha vai acrescentando ramos por vários anos e depois desaba sobre esta com seu próprio peso” (Bachelard, 1993, p.105), Airaudo entrega seu corpo sobre um ninho construído em seus anos de experiências e intimidade no Wuppertal. Para Bachelard “o ninho é uma penugem externa ao pássaro que acaba de sair do ovo, antes que sua pele nua encontre sua penugem corporal” (op. cit., p. 105). Entendo que, sob o olhar de Wenders, Airaudo necessita de um momento neste ninho de memórias, sentindo-se segura, até sair deste lugar em busca de uma nova “penugem externa”, já que Bausch não está mais presente, fisicamente, em sua vida.

A casa ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se em voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca os infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 1993, p. 111).

Em seu ninho, Airaudo volta-se às suas impressões enquanto Wenders retrata um momento de intimidade e fidelidade em uma obra rica em memórias de Bausch sobre a superficialidade nas relações humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise de um pequeno trecho/excerto da obra *Café Müller*, levada a termo por Wenders, em *Pina* (2011), pretendi elaborar uma leitura icônica, a partir dos aportes da semiótica peirciana, onde constatei a relação do figurino-pele e objeto cênico mesa com o corpo atuante como propulsores de uma ação desencadeada por memórias de intimidade da bailarina que atuou na cena escolhida.

Como parâmetro para a referida análise utilizei *A poética do espaço* (1993), de Gaston Bachelard, onde o ninho destaca-se como o lugar descoberto. Na possível interpretação, o ninho é criado pela bailarina Malou Airaudo como um refúgio de suas lembranças e experiências com Bausch, que são capturadas e memorizadas por Wim Wenders em seu documentário, em uma cena de *Café Müller* (1978), obra que está relacionada ao tema da solidão e superficialidade das relações humanas, na qual Wenders traz o contraste com uma cena que demonstra intimidade e amizade.

Ressalto, evidentemente, que esta é uma interpretação analítica, cuja leitura depende das minhas relações sígnicas inferenciais, compondo um sistema onde pretendi mais do que apenas descrever o objeto empírico – excerto fílmico – da investigação, isolado no tempo e no espaço, mas antes, entrecruzar informações advindas dos recursos da semiótica peirciana e da poética do espaço de Bachelard, para se chegar a um resultado possível e plausível, mas não esgotado em si mesmo, visto que a leitura semiótica é sempre aberta e polissêmica.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume, 2009.

CASTILHO, Káthia. **Moda e linguagem**. 2. ed. rev. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FAÇANHA, Carla. **Compreendendo a produção de sentido**. Disponível em <<http://bisbliotando.blogspot.com.br/2009/12/compreendendo-producao-de-sentido.html#>> Acesso em 23/03/2014.

FERNANDES, Ciane. **A dança teatro de Pina Bausch**: redançando a história corporal. Rio de Janeiro. Disponível em: www.unirio.br/percevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm. Acesso em 02/11/2013.

FERREIRA, Flávia Catarino C.; MARINHO, Rafael Barros; SANTOS, Raquel do Rosário; TOUTAIN, Lidia M. B. Brandão. **Semiótica e produção de sentido**. DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação – v.12, n.1, fev/2011. Disponível em <http://www.dgz.org.br/fev11/Art_05.htm>. Acesso em 08/04/2014.

FISCHER, Eva Elisabeth. **À memória de Pina Bausch: “Pina”, o filme de Wim Wenders em 3D**. Disponível em <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/flm/pt7922037.htm> Acesso em 30/01/2014. Acesso em 16/04/2014.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997. Disponível em <<http://bisbliotando.blogspot.com.br/2009/12/compreendendo-producao-de-sentido.html>>. Acesso em 24/04/2014.

MUNIZ, Rosane. **Vestidos os Nus – o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

_____. **Escritos Coligidos**. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PESSANHA, José Américo Motta. A presença do outro na arte. **Periódicos eletrônicos em Psicologia**, São Paulo, v. 5, n. 1-2, 1994. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100003> Acesso em 12 de jul de 2018.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIMENTA, Paulo. **A crítica a “Café Müller” e a “Masurca Fogo”**: meio caminho entre o ser e estar. Portugal. 05/2008. Disponível em <http://www.publico.pt/cultura/noticia/a-critica-a-cafe-muller-e-a-masurca-fogo-a-meio-caminho-entre-o-ser-e-o-estar-1389505> Acesso em 12/03/2014.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

PORTINARI, Maribel. Nos passos da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. ROCHA. Thereza. O corpo na cena de Pina Baush. IN: Antunes, A. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro:UniverCidade, 2000.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais Sanchez (2004) Interpretação de princípios básicos que regem o processo criativo “bauschiano”. IN: **Repertório**. Ano 7 nº 7 P. 119-112.

SERVOS, Nobert. **As muitas faces de Pina**. Revista Bravo, v.4, n.39. São Paulo: Abril, dez. 2000.

SERRONII, José C. **Cenografia: Um Novo Olhar**. In: Percevejo, Rio de Janeiro: UniRio, Ano III, nº 3, 1994.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Encenação e cenografia para a dança 2**. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/cenografia_para_danca.pdf Acesso em 15/12/2012.

_____. **Olhar dança-teatro: Uma proposta em movimento**. Bahia. Disponível em: <https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt4/eliana.pdf> Acesso em 11/02/2014.

TELES, Inês Galvão; VASCONCELOS, Beatriz. **6 bailados para ver pelo menos uma vez na vida**, Portugal. 2014/04. Disponível em <http://www.espalhafactos.com/2014/04/29/6-bailados-a-ver-pelo-menos-uma-vez-na-vida/>. Acesso em 12/06/2014.

WOSNIAK, Cristiane. Pina Bausch e Café Müller no cinema: a mise-en-scène da copresença do corpo e dos olhos fechados. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.8, n.3, p.469-486, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n3/2237-2660-rbep-8-03-469.pdf>> Acesso em 29 jul. 2019.

Recebido em: 07/08/2019

Aceito em: 02/10/2019

CORPO, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO ICÔNICA NA LINGUAGEM DO VIDEOCLÍPE

Cristiane Wosniak¹

Resumo: Neste artigo, apresento uma possibilidade analítica do ícone cinético, ou seja, do corpo em movimento no videoclipe – signagem videográfica contemporânea – alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce. Enquanto signagem híbrida, o videoclipe será apresentado em suas instâncias relacionais das três matrizes de linguagens, a visual, a sonora e a verbal que se entrecruzam na construção de sentido por meio da ação signica. Tomo como *corpus* de análise, o videoclipe *Power* (2010) do cantor estadunidense, Kanye West, dirigido pelo cineasta Marco Brambilla. Além da semiótica peirceana, procuro embasamento nas concepções teóricas de Décio Pignatari, Lúcia Santaella e Denise Azevedo Duarte Guimarães, com o objetivo de explicar o argumento de que ocorre, neste objeto de estudo em particular, uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte multimidiática, propício à intervenção e instauração de novas significações.

Palavras-chave: Videoclipe. Híbridação. Semiótica. Corpo. Linguagem.

¹ Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual – pela Universidade Tuiuti do Paraná. Vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e Professora Adjunta do Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - *campus* de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e docente do PPGE/UFPR (linha: LICORES). É membro do GP Kinedária – Arte, Poética, Cinema, Vídeo (Unespar/CNPq) e do GP EliTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (UFPR/PPGE/CNPq). E-mail: cristiane.wosniak@unespar.edu.br.

BODY, IMAGE AND ICONIC REPRESENTATION IN MUSIC VIDEO LANGUAGE

Cristiane Wosniak

Abstract: In this article, I present an analytical possibility of the kinetic icon, that is, of the body in motion in the music video - contemporary videographic signage - based on the assumptions of Charles Sanders Peirce's General Theory of Signs. As a hybrid signage, the music video will be presented in its relational instances of the three language matrices, the visual, the sound and the verbal that are intertwined in the construction of meaning through sign action. I take as corpus of analysis, the music video *Power* (2010) of the American singer, Kanye West, directed by the filmmaker Marco Brambilla. In addition to Peircean semiotics, I seek to base on the theoretical conceptions of Décio Pignatari, Lúcia Santaella and Denise Azevedo Duarte Guimarães, in order to explain the argument that there is, in this particular object of study, a kind of iconic translation, bringing it closer, through the intervention of the post-photographic paradigm, the concept of multimedia video art, conducive to intervention and the establishment of new meanings.

Keywords: Music Video. Hybridization. Semiotics. Body. Language.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendo abordar um modelo metodológico e analítico, além de tecer algumas reflexões sobre o papel e os modos de representação do videoclipe, considerado nesta investigação, como uma signagem híbrida contemporânea.

O termo signagem é um neologismo criado por Décio Pignatari (2004) para evitar usar o termo linguagem ao se referir a fenômenos não verbais, como por exemplo, a fotografia, a televisão, o teatro, a dança, a videoarte e, neste caso, o videoclipe, considerado pelo autor, como um sistema híbrido, composto por três matrizes sógnicas: sonora, visual e também sinestésica/háptica.

Alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), o videoclipe, será apresentado em suas instâncias relacionais das três matrizes de linguagens, propostas pela semioticista Lúcia Santaella em *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal* (2001), que se entretecem na construção de sentido por meio da ação sógnica ou seja, da semiose.

A obra a ser analisada – pertencente ao cantor/*rapper* estadunidense, Kanye West² com direção do cineasta e *videomaker* Marco Brambilla³ – o videoclipe *Power* (2010)⁴, será cotejada, também, a partir de concepções teóricas de Denise Azevedo Duarte Guimarães que apresenta em *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais* (2007), uma classificação tipológica a ser abordada ao longo da análise e que irá contribuir para a elucidação do argumento sustentado neste estudo, ou seja, a hipótese de que no videoclipe

2 Kanye West é um *rapper* americano nascido em Atlanta-Georgia. Como artista multimídia investe em videoclipes criados por *videomakers* famosos, para a divulgação de sua música. Em 2010, lança seu quarto álbum *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, onde consta o single *Power*.

3 Marco Brambilla, nascido em Milão, é um videoartista premiado. É conhecido poeticamente, por suas (re) contextualizações, mixagens e hibridação de linguagens, elaboradas a partir do imaginário popular e alusões a obras pictóricas universalmente conhecidas. Como cineasta, destaca-se a sua obra: *Demolition Man* (O Demolidor) de 1993, tendo no elenco Sylvester Stallone e Wesley Snipes.

4 Em 28 de Maio de 2010 o primeiro single do álbum, *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* – a canção *Power* com participação do cantor Dwele, vazou na Internet. Em 30 de Junho, a faixa foi oficialmente lançada através do iTunes. Em seguida, o videoclipe *Power*, dirigido pelo videoartista Marco Brambilla, foi postado na Internet. O vídeo, contudo, é considerado um acompanhamento visual para os primeiros minutos da música. A Ficha Técnica é a seguinte: [Direção: Marco Brambilla; Intérprete/*rapper*: Kanye West; Efeitos visuais: Steve Mottershead e Beau Dickson; Finalização: Lead Flame Artist/Steve Mottershead; Edição: Beau Dickson; Produção Executiva: Leslie McCartney; Processo de pós-edição/finalização/efeitos: ARTJAIL; Duração: 01:40; Ano de exibição/lançamento: 2010]

ocorre uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte multimidiática, propícia à intervenção e instauração de novas significações oriundas da hibridação sígnica.

Parto do pressuposto de que o videoclipe, inserido no contexto híbrido das signagens contemporâneas, apresenta uma mistura de meios e de formas de representações ou linguagens, tais como referenciais de pintura, códigos do cinema, da fotografia, técnicas de vídeo, elementos de música, interpretação teatral, gestos e movimentos da dança, entre outros. Tais representações [inter]semióticas contemplam a linha de raciocínio desta investigação.

Saliento, que o autor Raymond Bellour em sua obra *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo* (1990), articula esta ideia à denominação entre-imagens, por entender a hibridação – a mescla de meios – como um espaço-tempo de passagem, visto que as artes do vídeo [leia-se aqui o videoclipe] forma e também transforma todas as imagens. Entre fotografia, cinema e vídeo, o entre-imagem é um lugar de passagens. Entre imobilidade e movimento, figuração e desfiguração, ampliando as redes de criação, pelas brechas ou esgarçamento de fronteiras limítrofes entre os diferentes tipos de signagens.

Guimarães (2007), parece corroborar este enunciado ao afirmar que o campo multimidiático contemporâneo configura-se, de fato, como o entre-lugar proposto por Bellour, ou seja, “um entrelaçado de imagens encadeadas que é tecido a partir da conjunção, de uma justaposição ilimitada e de uma propagação de relações intersticiais, que ampliam o espaço da mídia e da arte, nos diferentes suportes oferecidos pelas tecnologias mais recentes” (GUIMARÃES, 2007, p. 14).

E por que se utilizar dos aportes da semiótica peirceana nesta investigação? Meu objetivo principal é penetrar no interior da(s) mensagem(s) produzidas pelo videoclipe, no(s) modo(s) como é(são) concebida(s), nos procedimentos adotados e na sua realidade

existencial ou indicial, enquanto suporte ou *medium*. Intento trazer à cena alguns conceitos enfatizados pelo teórico em seus estudos acerca da estética e que recaem, sobretudo, na proposição de uma qualidade processual⁵.

O foco deste estudo estaria, assim, envolvido com o potencial ou qualidade/*qualis* do processo, com os agenciamentos de associações e interrelações, sem necessariamente ter um compromisso com o real, bastando o objeto de conhecimento (videoclipe multimidiático) existir como mera possibilidade.

Na atualidade, a profusão de signagens decorrentes da hibridação de sistemas, provenientes das possibilidades inusitadas provocadas pelo uso interativo das novas mídias e a disponibilidade destas informações em rede, tornam imprescindível o uso da semiótica para a compreensão dos modos como o processo incessante de criação de novos signos são capazes de gerar novas significações a partir dos meios em que se encontram inseridos.

Acredito, ancorada nas premissas de Peirce, que por meio da Retórica Especulativa ou Metodêutica, deve-se sempre se lançar em busca de novos métodos analíticos apropriados a diferentes objetos de pesquisa ou questões que norteiem as investigações. E tomando por base a Gramática Especulativa, tenho por objetivo alicerçar e fundamentar esta metodologia de estudo analítico na compreensão da signagem do videoclipe como um fenômeno da comunicação contemporânea. Como referência de base, tenho em vista a grande quantidade de obras já publicadas no Brasil, desde a década de 1970, acerca da fundamentação e aplicação da teoria semiótica peirceana, sobretudo os estudos de Décio Pignatari e Lúcia Santaella.

2 O VIDEOCLIFE E AS RELAÇÕES INTERSTICIAIS ENTRE MÍDIA E A ARTE

A emergência de produtos audiovisuais massivos, na contemporaneidade, ao incorporarem em seus textos híbridos a dimensão artística, têm se destacado também no contexto comunicacional.

5 Charles Sanders Peirce (1974) toma como ponto de partida para seus estudos, os fenômenos. Cria as três categorias do pensamento e da natureza. Estas categorias constituem a espinha dorsal de sua doutrina lógica: *firstness* (ideias de acaso, indeterminação, originalidade, potencialidade, presentidade, **qualidade** do processo); *secondness* (ideia de ação-reação, relação, referencialidade) e *thirdness* (ideias de generalidade, representação, mediação).

Guimarães (2007), afirma que os produtos massivos como o videoclipe, por exemplo, podem ultrapassar o aspecto meramente persuasivo ou informativo do comercial, chegando a atingir dimensões estéticas relevantes. Na atualidade, observa-se que muitos diretores cinematográficos são convocados na elaboração destes discursos ou textos intersemióticos. Assim, nas palavras da autora, “os limites entre arte e entretenimento vão se tornando cada vez mais tênues” (GUIMARÃES, 2007, p. 09).

Admitindo-se que vivemos em uma sociedade de re(a)apresentações, observamos diariamente como se constrói imagens para pensamentos, sensações, emoções, corpo, moda, e, após o advento do videoclipe, também para a música, estando esta última, amalgamada inextricavelmente com algum componente imagético, sobretudo a partir da popularização da signagem do videoclipe.

Segundo os pesquisadores Michele Kapp Trevisan e Rafael de Jesus (2013) existem diferentes definições para o formato videoclipe:

O videoclipe pode ser uma peça promocional para uma música, para um cantor ou para uma banda, pode assumir um caráter artístico, se aproximando da videoarte, e ainda, pode se tornar um bem de consumo para entretenimento, já que pode ser adquirido em suportes como DVD e Blu-ray. Com a consagração do videoclipe nos canais de TV especializados e se tornando um dos principais meios de promoção da música e do artista, o formato agora migra para a maior rede de computadores, a internet, e assim, possibilita o desenvolvimento de novas estéticas (TREVISAN; JESUS, 2013, p. 01).

Guimarães (2007), afirma que “o videoclipe popularizou-se, em grande parte devido à ação da MTV, que institucionalizou o formato, como obra que mistura de forma livre e criativa, o som e as imagens em movimento, num processo narrativo ligado às letras das músicas veiculadas” (GUIMARÃES, 2007, p. 122). Em seguida, afirma Guimarães (2007, p. 122): “no videoclipe, o que importa é a rapidez, os efeitos tecnológicos e os apelos sensoriais, emotivos, ideológicos, entre outros.”

A partir dos primórdios da poética do videoclipe, muito se tem evoluído tecnologicamente, contaminando-se o cenário audiovisual contemporâneo pela intensa hibridação de formatos, dispositivos, gêneros e técnicas de pós-edição. É justamente na pós-produção, que as opções de transição entre uma tomada e outra, vão desde o corte seco, frenético e ilógico, até à fusão e/ou sobreposições de imagens. Guimarães acredita, ainda,

ser possível considerar, na atualidade, uma espécie de poética do videoclipe, apostando-se neste caso, na inventividade e no potencial dos *videomakers*. Tais pressupostos são essenciais ao se direcionar as imagens dinâmicas do videoclipe para o paradigma pós-fotográfico, sob o risco de se dominar apenas as técnicas de manipulação e tratamento pós-edição em detrimento da criatividade e do olhar estético/poético. Mas, por que o videoclipe deveria estar inserido no paradigma pós-fotográfico?

Na postulação de três paradigmas⁶ no processo evolutivo de produção da imagem, Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2001, p.157-186) inserem o vídeo, inicialmente, no paradigma fotográfico, ou seja, aquele a que se refere todas as imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível; imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a presença de objetos (corpos em movimento) e situações reais preexistentes ao registro. Entretanto, o que parece prevalecer no videoclipe analisado é uma combinação de paradigmas (fotográfico + pós-fotográfico/pós-editado/manipulado).

Cabe salientar, que os teóricos Júlio Plaza e Mônica Tavares propõem similaridades de princípios [com a tipologia de Santaella e Nöth] na proposição de diferentes paradigmas ou gerações de imagens. Para os autores de *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998) há, também uma tripla classificação gerativa: 1) imagens de primeira geração (correspondente ao paradigma pré-fotográfico); 2) imagens de segunda geração (caráter técnico e reproduzível) e 3) imagens de terceira geração (imagens de síntese). Se, por um lado, na textualidade videográfica a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço e tempo, constituindo-se [imagem/objeto] em um par orgânico, um duplo no seu sentido mais legítimo, a ligação entre ambos independeria de uma interpretação?

Pode-se afirmar que, enquanto imagem indexical, ela mostra seu objeto, aponta para ele como algo singular e existente na realidade física, micro ou macroestrutural.

⁶ São três os paradigmas existentes no processo evolutivo da imagem, segundo os autores: 1-paradigma pré-fotográfico: imagens produzidas artesanalmente (exemplos: desenho, pintura, gravura e escultura); 2-paradigma fotográfico: imagens produzidas e captadas por uma máquina de registro (exemplos: fotografia, cinema, televisão, vídeo e holografia); 3-paradigma pós-fotográfico: imagens produzidas sintética ou infograficamente e calculadas por computação (exemplos: hipermídia, RV, imagens simuladas, virtuais, digitais).

Santaella (2001) observa que existem muitos textos videográficos substituindo o caráter narrativo pelo descritivo, não sendo predominante o aspecto linear da história e, sim, a descrição metafórica de determinada situação. Observo a relevância desta afirmação ao perceber que a maior parte dos videoclipes disponíveis em plataforma *Youtube*, por exemplo, têm na música cantada, o fio condutor da estrutura sógnica, sendo que a imagem é uma mera ilustração do texto verbalizado. Santaella afirma que “essa função ilustrativa se mantém mesmo quando as imagens alargam o campo denotativo das letras das canções em cenários ou situações metafóricas, paródicas, imaginárias.” (SANTAELLA, 2001, p. 386).

Neste sentido, Guimarães (2007), concorda com Santaella, ao conceber a hipótese de que no videoclipe, as signagens visual e sonora encontram-se amalgamadas. Em alguns trechos até podem ser antagônicas ou ilustrativas, mas, na maior parte de sua análise, alega a autora, são complementares. Guimarães torna pertinente uma possível identificação tipológica da signagem videoclipe, onde é possível diferenciar, ao menos, três tipos conceituais:

1. videoclipe narrativo – próximo à narrativa cinematográfica (quase como um curta-metragem). Algumas vezes exploram-se efeitos e gêneros tais como ficção, ação, aventura e terror;
2. videoclipe ‘ícone’ do artista – apresenta o artista (ou grupo) bombardeado por uma multiplicidade de efeitos visuais que não passam de exploração estereotipada e virtuosística de recursos digitais. A obviedade, geralmente é a tônica, amparada, às vezes por mosaicos de imagens não relacionadas e aleatórias;
3. videoclipe de ‘jogo metafórico’ – tipo de obra que atua no nível de relações e criações de jogos metafóricos / imagens que podem ou não aludir à letra e à música das canções. Trabalha com sugestões ao invés de explicitações ou obviedades. Este tipo de argumento aproxima o videoclipe da videoarte.

Acredito ser pertinente classificar o videoclipe *Power* (2010), na categoria de ‘Jogo Metafórico’, visto que, os recursos tecnologizados à disposição do cineasta e *videomaker* Brambilla, são utilizados de forma poética, criando espaços, entre-lugares

de experimentação, alargamento de possibilidades entre as signagens, pela fusão, pela alusão e citação poética e pelos desdobramentos de tradução sógnica pertinentes. Assim, é relevante afirmar que um dos aspectos importantes da imagem videográfica é justamente a meta(mídia)morfose, viabilizada em grande parte, pelos recursos e intervenções de pós-produção.

Segundo Guimarães “pode-se transformar o produto, explicitando-se o trabalho significante; pode-se inverter as relações, reestruturar seus elementos cromáticos, usar diversos tipos de superposições e imbricações, transparências ou dispersões de imagens” (GUIMARÃES, 2007, p. 47). Para fins de verificação da hipótese sustentada no escopo do artigo e na tentativa de uma suposta categorização, esta classificação proposta por Guimarães, será retomada ao término da análise semiótica do videoclipe.

3 A SEMIÓTICA E A CONSTRUÇÃO TRIÁDICA DE SENTIDO NO VIDEOCLIFE

Ao se adotar como ferramenta teórica de análise do videoclipe a complexa filosofia desenvolvida pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, torna-se necessário elucidar alguns conceitos e classificações da Semiótica – sistematização científica do estudo dos signos - por ele desenvolvida ao longo de quarenta anos de trabalho.

A Semiótica, considerada a teoria de estudo dos signos é antes “o estudo das relações existentes entre sistemas de signos” (PIGNATARI, 1979, p. 15) nos quais aprofunda a verificação da sintaxe, classificando suas unidades mínimas em categorias que permitem identificar o nível de interpretação e conseqüentemente os significados do meio e das possíveis mensagens presentes no videoclipe enquanto signagem híbrida.

Na abordagem analítica de uma signagem híbrida como o videoclipe, com o objetivo de investigar as possíveis e abertas significações do meio e da mensagem produzidas pela interação ou relações entre os códigos e entre as matrizes de linguagens, a semiótica permite verificar a sintaxe dos signos, a signagem da dança, do visual/pictórico e do sonoro e a provável (re)signagem do videoclipe, assim como propiciar a leitura deste texto híbrido. As diversas possibilidades que a análise semiótica apresenta podem, assim, nos levar a “compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que

informação transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor.” (SANTAELLA, 2002, p. 4).

No estabelecimento de um processo relacional, Peirce introduz um terceiro elemento “a que deu o nome de *interpretante*, um supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a relação entre o signo e o objeto” (PIGNATARI, 1979, p. 27). A partir da inclusão de um terceiro elemento, rompe-se a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado, pois é com este terceiro que se dará início à atividade cognitiva, ou seja, é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. É neste encadeamento relacional de três termos que surge o signo:

Signo ou Representamen é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mantém em relação ao mesmo objeto” (CP, 2.274)⁷.

Como afirma Pignatari (1979, p. 27), “uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo [...] o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo.” Por que contínuo? Por que o signo é ativo, dinâmico, está em contínuo movimento.

Assim sendo, reforço a ideia de que o modelo peirceano do conhecimento é triádico. O caminho para a elucidação das possíveis (mas não definitivas) leituras de significados das mensagens contidas no videoclipe, necessita do conhecimento prévio do Signo, elemento mediador, ou seja, o meio para o conhecimento. Cabe lembrar, neste momento, que nenhum signo pode atuar independentemente dos outros, isto é, ele deverá apresentar-se obrigatoriamente como um elemento de um repertório de signos, pressuposto para qualquer análise signica, ou como afirma Elisabeth Walter-Bense (2000, p. 6-7), “daí o fato de não haver apenas uma só informação, uma só notícia, um só conhecimento, uma só verdade [...], mas inúmeras verdades, inúmeros conhecimentos e inúmeras informações.”

⁷ As citações da obra de Peirce seguem uma padronização (CP) que fazem referência à edição *‘Collected Papers of Charles Sanders Peirce’*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v. Os seis primeiros volumes (1931-35) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur V. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume, a segunda ao parágrafo.

Peirce toma como ponto de partida para seus estudos, os fenômenos. Como uma estrutura científica fenomenológica, ele cria as categorias do pensamento e da natureza. Estas categorias, em número de três, permeiam toda a arquitetura de sua obra e se referem aos modos de operação do pensamento como signo, que se processa na mente humana: 1) a Primeiridade ou *Firstness* – está ligada às ideias de acaso, imprevisibilidade, potência criadora, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, qualidade/qualis, presentidade, imediatidade, mônada; 2) a Secundidade ou *Secondness* – está ligada às ideias de dualidade, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díade; 3) a Terceiridade ou *Thirdness* – está ligada às ideias de generalidade, de lei, legitimidade, ato de continuidade, crescimento, representação, mediação ou tríade.

A partir dessas três categorias fenomenológicas, pode-se afirmar que a terceiridade também pode ser denominada de mediação. Esta ideia é defendida por Santaella em *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica* (2012) ao afirmar: “Peirce diz que a manifestação mais simples de terceiridade, que também significa continuidade [...] está na noção de signo. Ou seja, o signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante. O signo é, portanto, mediação.” (SANTAELLA, 2012, p. 80).

Enquanto significado, um signo poderá conter várias concepções e, dependendo do contexto, do repertório dos sujeitos envolvidos na leitura, recepção e produção de sentido por meio da relação entre os signos, a somatória das experiências e análise do *medium*, constituirá a concepção geral da mensagem.

Fenomenologicamente, o sentido se desenvolve na experiência e é gerado pela integração entre experiências do presente e do passado. Na elaboração da significação do meio e da mensagem no videoclipe, portanto, as possíveis relações se darão entre os signos ou sistemas de signos (vídeo/imagem + dança + música) em si mesmos, em conexão com seus objetos e com seus interpretantes, enfocando conforme a tricotomia abordada, um destes elementos.

Para Peirce, o processo contínuo de semiose continuaria até que se chegasse a uma última interpretação (se fosse possível tal resultado) e que consistiria na fusão do objeto imediato e dinâmico do signo, ou em outras palavras, a identificação plena entre o que pensamos ser um objeto e sua condição real.

O videoclipe como uma signagem híbrida, que carrega em sua essência três matrizes de linguagem, a visual, a sonora e a verbal/canto, pode contemplar, no percurso de sua análise semiótica, a própria lógica interna das relações do signo. Assim, aspectos relativos ao fundamento do signo deverão ser analisados antes da relação do signo com os seus objetos imediato e dinâmico e posteriormente as questões relativas aos interpretantes imediato, dinâmico e final deverão ser exploradas, levando-se em consideração que na qualidade de observadora e analista desta investigação, assumindo a posição de interpretante dinâmico, também me transformo em signo em diálogo com o signo que está sendo interpretado em seus possíveis significados tanto do meio quanto da mensagem.

4 O ÍCONE CINÉTICO E O CORPO EM MOVIMENTO NO VIDEOCLIFE

O movimento corporal, na categoria de *ícone cinético*, termo sugerido por Décio Pignatari, em suas orientações – quando tive oportunidade de ser sua orientanda de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2002-2004) – surge como uma qualidade de sentimento, busca configurar o movimento, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa.

No processo de manifestação sígnica, Peirce diferencia níveis de iconicidade que se iniciam no ícone puro, mera manifestação mental, fora do indivíduo; o *percepto*; passa pelo ícone atual, onde estimula o pensamento, a intuição, o *percipuum* e chega ao ícone propriamente dito, que se refere a algo convencional, uma lei, uma verdade, possibilitando uma interpretação, o juízo ou *juízo perceptivo*. Consideram-se os processos perceptivos como embasamento para a compreensão e análise das sintaxes sígnicas em qualquer forma de linguagem, visto que é por meio dos sentidos que se apresentam os fenômenos em qualquer nível. Entendendo-se a dança como um fenômeno, na visão peirceana, em que fenômeno “é o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente”(CP, 1.284), admite-se a dança como uma

forma de inteligência em si mesma, em que, a partir dos processos perceptivos, elabora sua signagem. O movimento dançante no videoclipe começa a ser elaborado com interferência do acaso, uma vez que este, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica ou lei. É, portanto, mera possibilidade de configuração a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta sua relação com o objeto está em uma mera qualidade. A proeminência dos caracteres qualitativos do movimento e extensivamente dos jogos dançantes são visíveis durante sua execução. O movimento se propaga no espaço, percorrendo trajetórias num determinado tempo, cujas formas nunca se fixam num objeto espacial. Considerando-se a dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto videográfico se manifestará no contexto aberto da sua signagem. E de que forma pode-se associar o sistema aberto do corpo em movimento dançante com o ícone peirceano? Encontram-se em Peirce, mais uma vez, as pistas que podem esclarecer esta questão:

Cada Ícone participa de algum caráter mais ou menos aberto de seu objeto. Eles, um e todos, participam do caráter mais aberto de todas as mentiras e decepções: sua abertura. No entanto, eles têm muito mais a ver com o caráter da verdade do que têm os Índices e os Símbolos. Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência (CP, 4.531).

O *ícone*, enquanto mônada, assim como o movimento, enquanto dança, são frutos de um potencial da mente, do pensamento, para produzir configurações originais, espontâneas, qualitativas e potentes, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam como frutos incontroláveis de associações. Associações estas que não têm compromisso com o real, bastando ser uma mera possibilidade/*qualis*.

Este objeto videoclipe, enquanto metalinguagem, necessariamente não representa nada a não ser ele mesmo. O que acontece é que os signos encontrados no universo/natureza e que fazem parte de um repertório de signos, transformam-se em signos estéticos. Este processo não ocorre de repente, mas vai passando por etapas ou estágios contínuos

de semiose, gerando novos signos e interpretantes, pelas relações e conexões entre os elementos que compõem os códigos, a linguagem e a escritura ou assinatura do videoclipe: uma signagem híbrida.

5 A IMAGEM ICÔNICA NO VIDEOCLÍPE: TRAÇOS DE INDEXICALIDADE?

Inicialmente a imagem configura-se para quem a visualiza, como um signo icônico, embora possa ser indicial e simbólica conforme o tipo e o contexto no qual é apresentada. Ao se considerar o movimento como signo – ícone cinético – a dança como objeto em si desaparece, substituída pela imagem da dança, formando, portanto, outro signo – a imagem dinâmica do movimento.

A signagem do videoclipe corporifica-se em uma materialidade singular, dispositivo, suporte, canal ou *medium* de matriz icônica, que encontra na matriz do *sin-signo* indicial, dicente, o foco de dominância para sua inteligibilidade. Sendo o movimento um ícone, a imagem em movimento do movimento é um ícone do ícone, signo de signo. Embora o caráter de representação (pois trata-se de imagem dinâmica) esteja fundamentado em uma relação de similaridade formal e, portanto, icônica, esta similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. Lembrando que “um índice envolve a existência de seu objeto” (CP, 2.315).

O videoclipe, apresentando ligação dinâmica de fato com seu objeto (corpos em movimento), será constituído de possíveis traços de indexicalidade. A imagem no vídeo em si caracteriza-se como índice genuíno, pois a conexão entre o texto videográfico e o objeto-corpo em movimento filmado é física, dinâmica e existencial.

6 EXERCÍCIO ANALÍTICO SEMIÓTICO DO VIDEOCLÍPE *POWER* (2010)

A leitura dos prováveis modos pelos quais a mensagem é produzida no *medium* videoclipe exige o conhecimento da primeira divisão da Semiótica – a gramática especulativa – onde pretendo encontrar as ferramentas metodológicas para a leitura, não só das matrizes de linguagens sígnicas amalgamadas no videoclipe, mas também dos modos como elas interagem na formação de mensagens múltiplas e abertas que se originam a partir de processos constantes de semiose.

A seguir, exponho a sistematização adotada nesta investigação e que dará origem à leitura do texto híbrido *Power* (2010) dirigido pelo cineasta e *videomaker* Marco Brambilla.

É oportuno lembrar que, para Peirce, o signo em sua natureza triádica, pode ser analisado: a) em si mesmo: em referência a ele mesmo, às suas propriedades internas; b) em relação com seu objeto: *àquilo que* ele indica, sugere, representa; c) em relação ao seu interpretante: em seu potencial de diferentes interpretações.

Assim sendo, a metodologia aqui adotada, ou percurso de leitura semiótica, propõe levantar questões e reflexões acerca dos aspectos da **Referência** do Signo (primeiro item da análise metodológica), verificar de que modo e com que meios a mensagem se concretiza em sua referencialidade e **Significação** (segundo item da análise) e como os possíveis interpretantes percebem, sentem, reagem e formulam hipóteses acerca das leituras abertas contidas no videoclipe, ou seja, a sua possível **Interpretação**.

6.1 A REFERÊNCIA NO VIDEOCLÍPE *POWER*

O primeiro fundamento do videoclipe enquanto signo refere-se às suas qualidades internas, ou *quali-signos*, em seus aspectos puramente sensórios, sensíveis, revelando-se o(s) modo(s) como o signo se apresenta. Por se tratar de imagem dinâmica, a apreensão deste texto híbrido não ocorre como um todo, num bloco, como na apreensão de uma foto, pintura ou gravura recortada e estática. Torna-se necessário, portanto, a descrição sequencial de algumas cenas que se sucedem em suas diferentes propriedades a serem analisadas e visualizadas por meio dos *frames* capturados e recortados a partir do videoclipe.

6.1.1 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLÍPE E O SEU ASPECTO QUALITATIVO

O videoclipe inicia com uma imagem recortada e em *close*, do *rapper* Kanye West tomando todo o espaço central da tela à frente de duas fileiras de colunas jônicas que se estendem ao infinito (Figura 01). Seus olhos são iluminados com uma luz branca e brilhante, conferindo-lhes destaque, em meio a uma exuberância de cores escuras e que remetem a pinceladas numa tela pictórica, como se desenhadas sobre a superfície plana. O cantor, coberto com uma espécie de manto negro, porta uma espécie de grande colar dourado. Ouve-se os primeiros acordes da música. Nenhum movimento dançante é

aparente, apenas o ritmo da música, o som de batidas e as primeiras frases e expressões são proferidas, enquanto a câmera num movimento amplo, lentamente vai se distanciando da figura masculina, abrindo a perspectiva de visão do quadro como um todo.

Figura 01



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – cena da abertura do videoclipe)

A câmera, em um movimento contínuo, sem cortes, vai se afastando do personagem central, deixando antever a próxima composição cênica, onde se percebe, nas laterais, duas intérpretes femininas, uma de cada lado da tela, em pé, imóveis, trajando túnicas e portando bastões de ferro com os quais marcam os acentos rítmicos da música. Sua figuras são místicas, com cabeleira branca e parecem imagens espelhadas e idênticas (Figura 02).

Figura 02



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – composição da cena/figuras simbólicas)

Uma outra mulher surge no nível baixo da tela, sugerindo estar sentada ou ajoelhada aos pés da figura masculina. Nesta imagem de Kanye West, pode-se perceber que o adorno em seu pescoço é um imenso colar dourado com um medalhão onde se observa a cabeça de um falcão (máscara do deus egípcio Hórus?). Por trás das colunas, que formam um corredor, percebe-se a coloração e a sugestão de um céu revoltado, em tons azul, branco e alaranjados.

No próximo recorte da cena, a câmera continua (sem cortes) a se afastar do centro da cena/figura central, enunciando as figuras periféricas que vão adentrando no campo fílmico, por todas as extremidades da tela. As duas figuras femininas da lateral lentamente se movem, em uníssono, ao levantar e abaixar seus cetos. Aparentam ser criaturas esotéricas e idênticas, com imensas cabeleiras brancas revoltas, pelo suposto movimento provocado pelo vento. Do centro de suas cabeças brotam imensos chifres negros e suas vestes, à semelhança dos cabelos, movimentam-se do centro da tela para a periferia. Duas outras personagens surgem nos cantos superiores da tela, de cabeça para baixo, portando objetos não reconhecíveis num primeiro olhar. Uma sexta personagem surge no quadrante superior e na beirada da tela, também de cabeça para baixo e segura um tecido diáfano, na cor alaranjada. Num movimento súbito, deixa o véu cair para a parte de baixo da tela.

A mulher, que na descrição da cena anterior presumiu-se estar ajoelhada, continua na posição em nível baixo e agora, olha para o leitor/espectador numa espécie de enunciação enunciada. Seu traje é sumário e em sua semi-nudez sugere sensualidade e erotismo.

O *rapper* continua em sua posição central, imóvel, sem mover os lábios. Seu traje consiste numa calça e túnica pretas e o imenso colar, (cujo símbolo é deus Hórus?) recobre seus genitais. Percebe-se um pequeno objeto de aspecto metálico descendo e apontando em direção à cabeça do personagem masculino. E na composição da tela, a imagem do céu, aparece com o aspecto azulado e com muitas nuvens, agora, também escoando pelas laterais da composição (Figura 03).

No próximo recorte, o campo fílmico é invadido por mais figuras simbólicas e sensuais, por meio de imagens superpostas em *slow motion*. À semelhança de uma quadro (pintura) neoclássico, cada personagem retratado sugere uma caracterização e função diferenciada na composição do todo. Os objetos que as duas personagens anteriormente citadas (no quadrante superior da tela) seguram agora é definido: trata-se de grandes vasos ou cânforas que se derramam sobre os demais personagens. Mais uma figura surge no quadrante superior, de cabeça pra baixo e portando um punhal recurvado ameaçadoramente em direção à figura central.

Figura 03



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – superposição de imagens/efeitos de pós-produção)

Figuras femininas seminuas e nuas são acrescentadas à composição em movimentos quebrados, angulosos, simulando uma batalha. Duas figuras de guerreiros, com torsos desnudos simulam uma luta com espadas nas extremidades laterais da tela, em nível alto. O clímax desta cena é o personagem feminino, anteriormente descrito, como estando em nível baixo (sentado ou ajoelhado). Percebe-se que se trata de uma mulher sentada numa espécie de trono estilizado. Ela continua a encarar o espectador e num momento fugaz, duas espécies de asas imensas abrem-se a partir de suas costas. Estas asas fazem uma espécie de moldura (anunciação) para o personagem masculino central. Sobre a cabeça do *rapper*, nota-se a inserção de uma grande espada envolta em um halo brilhante e que aponta para ele ameaçadoramente (Figura 04).

Em um momento do videoclipe, que antecede o final, o quadro todo é preenchido por personagens em movimentação intensa, deslizamentos sensualizados, provocantes, lascivos, saltos extáticos, troncos recurvados e sinuosos, personagens femininos seminus engatinham e avançam sedutoramente em direção ao personagem masculino/*rapper*, ao centro, que permanece impassível. Todos os quadrantes da composição são preenchidos por figuras humanas, tecidos esvoaçantes, cores, luzes brilhantes, como de fogos de artifício, raios luminosos, jorros de água, braços estendidos de vários ângulos como a querer tocar no *rapper*.

Figura 04



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – imagem onírica e pictórica)

As duas personagens idênticas com os chifres negros, continuam em suas posições, mas, encontram-se multiplicadas, agora, e suas duas clones encontram-se sentadas nas laterais do quadro, em primeiro plano, portando cálices com uvas rosadas, enquanto observam atentamente o *rapper* e dois personagens com torsos nus que se aproximam dele e ao colocarem suas espadas em ângulo com a espada que paira sob sua cabeça, fazem um vértice bastante explícito (Figura 05), compondo um símbolo geométrico triangular (símbolo da maçonaria?).

Figura 05



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – figuras sugerindo erotização, sensualidade, corrupção?)

Finalmente, a cena que encerra o videoclipe apresenta uma composição onde a maioria dos personagens desapareceram, após um corte na montagem. Restam apenas os dois guerreiros de torso nu, que avançam para o *rapper*, ameaçadoramente, num grande salto, em diagonal, da periferia para o centro, com o objetivo aparente de golpeá-lo na cabeça e/ou destruir o símbolo da espada que ainda paira sobre si. Kanye West parece estar situado sobre uma espécie de altar ou templo, fortificado pelas colunas, atrás de si e multiplicadas nas duas laterais do quadro. A coloração do céu azul ainda é evidente, assim como o brilho que brota das laterais da tela e atrás do personagem masculino central, envolvendo-o numa claridade, luz branca quase celestial. Paira sobre a sua cabeça uma luz muito tênue e branca como uma espécie de aura (Figura 06).

Figura 06



Fonte: (Frame de *Power*/2010 – cena final do videoclipe / ameaça velada?)

6.1.2 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLÍPE E SEU ASPECTO EXISTENCIAL

O *sin-signo* (que significa o signo singular, individual) é, segundo Peirce, um objeto ou evento concretamente existente. Sendo o videoclipe um concreto ou um existente por si próprio, pode-se inferir tratar-se de um *sin-signo* (secundidade) cuja materialidade física torna-o também, um *medium*, um canal, dispositivo ou suporte, que pode ser descrito por sua existência formal com um determinado tempo de duração e que se propõe a uma função existencial: veicular uma obra multimidiática, uma mensagem múltipla, aberta, e, trazendo nele mesmo possíveis significados, enquanto meio e enquanto a própria mensagem.

O aspecto existencial do videoclipe é o que dá corpo ou suporte para os *quali-signos*, anteriormente descritos. Em sua especificidade enquanto *medium*, o videoclipe *Power* (2010) é uma realidade física, materializado em uma plataforma disponível na plataforma digital *Youtube*, com uma composição cuja duração, é de um minuto e quarenta segundos.

A matriz sonora ou signagem da música é constituída de ruídos, vozes, sussurros e outros sons computadorizados, conferindo um aspecto altamente sensualizado e ritualizado à composição.

A letra da canção é assim composta:

"I'm livin' in the 21st century/ Doin' something mean to it/ Do it better than anybody/ you ever seen do it/ Screams from the haters, got a nice ring to it/ I guess every superhero need his theme music/ No one man should have all that power/ The clock's tickin', I just count the hours/ Stop trippin', I'm trippin' off the power/ (21st century schizoid man)/ The system broken, the schools closed, the prisons open/ We ain't got nothin' to lose, ma'fucka, we rollin'/ Huh? Ma'fucka, we rollin'/ With some light-skinned girls and some Kelly Rowlands/ In this white man's world, we the ones chosen/ So goodnight, cruel world, I see you in the mornin'/ Huh? I see you in the mornin'/ This is way too much, I need a moment/ No one man should have all that power/ The clock's tickin', I just count the hours/ Stop trippin', I'm trippin' off the power/ 'Til then, fuck that, the world's ours/ And then they (21st century schizoid man)/ Fuck SNL and the whole cast/ Tell 'em Yeezy said they can kiss my whole ass/ More specifically, they can kiss my asshole/ I'm an asshole? You niggas got jokes/ You short-minded niggas' thoughts is Napoleon/ My furs is Mongolian, my ice brought the goalies in/ Now I embody every characteristic of the egotistic/ He know, he so, fuckin' gifted/ I just needed time alone, with my own thoughts/ Got treasures in my mind but couldn't open up my own vault/ My childlike creativity, purity and honesty/ Is honestly being prodded by these grown thoughts/ Reality is catchin' up with me/ Takin' my inner child, I'm fighting for it, custody/With these responsibilities that they entrusted me/ As I look down at my dia-mond-encrusted piece/ And then they (21st century schizoid man)/ Holy, powers, Austin, Powers/ Lost in translation with a whole fuckin' nation/ They say I was the obamanation (abomination) of Obama's nation/ Well, that's a pretty bad way to start the conversation/ At the end of day, goddammit, I'm killin' this shit/ I know damn well y'all feelin' this shit/ I don't need yo' pussy, bitch, I'm on my own dick/ I ain't gotta power trip, who you goin' home with?/ How 'Ye doin'? I'm survivin'/ I was drinkin' earlier, now I'm drivin'/ Where the bad bitches, huh? Where ya hidin'?/ I got the power, make yo' life so excitin' (So excitin')/ Now

*this would be a beautiful death/ Jumpin' out the window/ Lettin' everything go/ Lettin' everything go/ N-now-now this would be a beautiful death/ Jumpin' out the window/ Lettin' everything go/ Lettin' everything go/ You got the power to let power go...*⁸

Trata-se de um videoclipe, em cores, gravado e editado em 2010, em Nova York. Como texto não verbal, obra de arte multimidiática, destina-se a uma faixa de usuários que apreciam vídeos em seus aspectos visuais e sonoros, ou seja, a tendência é atrair um usuário interessado em música contemporânea, estilo *rap music* e dança.

6.1.3 A REFERÊNCIA DO VIDEOCLÍPE E SEU ASPECTO GENÉRICO

As coisas existentes acomodam-se em espécies de classes de coisas. Enquanto os existentes são singulares, as classes são gerais. “O existente se conforma aos princípios gerais que dão fundamento às classes. Esses princípios gerais são leis que recebem o nome técnico de *legi-signos*” (SANTAELLA, 2002, p. 121). Trata-se de signos usados

8 Tradução livre: Eu estou vivendo no século 21/ Fazendo algo importante para isso/ Faço melhor do que alguém que você já tenha visto/ Gritos de odiosos, tenho um belo anel para isso/ Acho que todo super-herói precisa de seu tema musical/ Nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder (Homem esquizoide do Século 21)/ O sistema está quebrado, as escolas fechadas, as prisões abertas/ Nós não temos nada a perder, nós seguimos/ Huh? filho da puta, nós prosseguimos/ Com algumas meninas de pele clara e algumas Kelly Rowlands/ Neste mundo homens brancos, nós somos os escolhidos/ Então, boa noite, mundo cruel, eu vejo você de manhã/ Huh? Eu vejo você de manhã/ Isto é demais, eu preciso de um momento/ Nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder/ Até lá, foda-se, o mundo é nosso/ E então eles vão/ E então eles (Homem esquizoide do Século 21)/ Foda-se Saturday Night Live e todo o elenco/ Diga a eles que Yeezy disse que pode beijar a minha bunda toda/ Mais especificamente, eles podem beijar o meu rabo/ Eu sou um idiota? Vocês estão brincando.../ Vocês que pensam pequeno e pensam ser Napoleão/ Minha pele é Mongol, minha frieza trouxe o Golias interior/ Agora eu incorporo cada característica do egoísta/ Ele sabe, Ele é um puta talento/ Eu só precisava de um tempo sozinho, com meus próprios pensamentos/ Tenho tesouros em minha mente, mas não pude abrir a minha própria abóbada/ Minha criatividade infantil, pureza e honestidade/ É honestidade sendo pressionados por estes pensamentos grandes/ A realidade está me pegando/ Levando minha criança interior, eu estou lutando por isso, custódia/ Com estas responsabilidades que me confiaram/ Quando eu olho para o meu diamante peça encrustada/ Cara, nenhum homem deveria ter todo este poder/ O relógio está 'tique-taqueando', eu conto as horas/ Pare de viajar, eu estou viajando fora do poder/ Até lá, foda-se, o mundo é nosso/ E então eles Vão/ E então eles (Homem esquizoide do Século 21)/ Santos, Poderes, Austin Powers/ Perdido na tradução com uma porra de nação inteira/ Eles dizem que eu era o ObamaNation (abominação) da nação de Obama/ Bem, essa é uma forma muito ruim para iniciar a conversa/ No final do dia, merda, eu estou matando essa merda/ Eu sei muito bem que vocês estão sentindo essa merda/ Eu não preciso da sua xana, sua puta, eu estou sentado no meu próprio pau/ Não tenho o poder da viagem, com quem você vai para casa?/ Como estou indo? Estou sobrevivendo/ Eu estava bebendo antes, agora eu estou dirigindo/ Cadê as vadias, hein? Onde estão se escondendo?/ Eu tenho o poder de tornar sua vida tão excitante/ Agora, esta seria uma bela morte/ Pulando para fora da janela/ Deixando tudo ir/ A-agora-agora esta seria uma bela morte/ Pulando para fora da janela/ Deixando tudo ir/ Você tem o poder de deixar o poder ir... (tradução livre obtida no site: <https://www.google.com.br/search?ei=HpU5XfTSHrzW5OUPyeuT0Ak&q=power+kanye+west+&oq=power+kanye+west+&gs_l=psy-ab.3..0i67j_0i22i30i7.2913.2913..3162...0.0..0.124.124.0j1.....0....1..gws wiz.k1JAel04nA0&ved=0ahUKEwj02YKd_s_jAhU8K7kGHcn1Bj0Q4dUDCAo&uact=5>. Acesso em: 24 jul. 2019.

segundo normas convencionais, coletivas. No caso do videoclipe o critério de lei do *legi-signo* (terceiridade), estará determinando a forma ou o modo em que este *medium* é classificado: imagem dinâmica ou imagem videográfica que, para existir como tal, obedece a certas regras de formatação: trata-se de obra artística e comunicacional multimidiática.

Por se tratar de videoclipe o suporte deverá obrigatoriamente vir acompanhado de uma trilha sonora específica e imagens em movimento no tempo e no espaço bidimensional da tela. Entretanto a mensagem veiculada poderá ser de caráter muito mais informativo do que comunicativo. Como forma de lei, portanto, resta a veiculação de informação e intenção artística: a apresentação de corpos, pontos, linhas e formas no tempo e no espaço. Espaço bidimensional. Pelo fato de reunir imagens de corpos/formas/poses em movimento, ícones cinéticos, o *legi-signo*, refere-se à classificação de um subgênero: o videoclipe.

Em uma instância classificatória, como anteriormente mencionado, o videoclipe *Power*, segundo tipologia proposta por Guimarães (2007) pode estar inserido na categoria de 'Jogo Metafórico', visto que, os recursos tecnologizados à disposição do cineasta e *videomaker* Brambilla, são utilizados de forma poética, criando espaços, entre-lugares de experimentação, pela alusão e citação poética.

6.2 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER*

Nesta abordagem, a análise semiótica destina-se a verificar de que modo e com que meios o signo pode significar seus objetos ou referentes. Baseada na categoria fundamental da secundidade, a segunda tricotomia descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre *representamem* e objeto. Peirce considera esta tricotomia como a divisão mais importante dos signos (CP, 2.275). Os três elementos que a compõem são determinados, segundo Nöth (2003, p. 78) conforme as três categorias fundamentais. São eles: o ícone, o índice e o símbolo.”

6.2.1 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER* E O SEU ASPECTO ICÔNICO

Se o signo em si mesmo é um *quali-signo*, na sua relação com o objeto, ele será um ícone. O ícone em virtude de qualidades próprias se qualifica como signo de relação a um objeto, representando-o por “traços de semelhança ou analogia, e de tal modo que

novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados.[...] O ícone é o signo de um possível” (PIGNATARI, 1979, p. 29). Os ícones têm alto poder de sugestão, justamente por seu caráter de analogia.

Embora o domínio do indicial seja predominante na sinalagem videográfica por se enquadrar no paradigma fotográfico, não significa que o aspecto icônico não esteja presente. No videoclipe, por se tratar do paradigma pós-fotográfico, o resultado da manipulação (pós-edição) é condizente com o retorno ao aspecto icônico e inusitado da composição. Para apreendê-lo, segundo Santaella (2002, p. 125) “temos de ficar alerta às semelhanças de qualidades, às isomorfias, semelhanças formais entre o referente retratado e o modo como o vídeo o retrata.” Assim, serão enfatizadas as relações entre as tomadas do movimento com as câmeras também em movimento, os contrastes entre as imagens, as pausas (do movimento dança e do movimento câmera), dos cortes, das superposições de imagens e também as relações icônicas entre a estrutura sonora (trilha/canção/letra/verbo) e as imagens.

É certo que se trata de imagens dinâmicas de corpos em movimento que vão surgindo aos poucos no espaço-tempo de representação. Mas estes movimentos sugerem ou se apoiam em alguma referencialidade externa além deles próprios? Se sugerem ou explicitam algo, estas sugestões de imagens ambíguas fazem referência à letra que está sendo proposta: linhas, pontos, agrupamentos, curvas, duos espelhados que se multiplicam, objetos decorativos (cânforas), chifres, espadas, asas celestiais em seres humanos, adagas, formas que se decompõem e se reagrupam rapidamente tecendo formas composicionais maleáveis, descontínuas, instáveis e altamente sugestivas. Visto que o poder de referência apenas sugere, mas não delimita formas ou significados a priori, o videoclipe parece chamar a atenção para si mesmo enquanto suporte, *medium* e também significado ou mensagem.

Tratar-se-ia de uma espécie de pintura neoclássica em movimento? Os referenciais sígnicos das cores, texturas e modos de colocação/distribuição das figuras no quadro fazem alusão, por citação à pintura da abóbada da Capela Sistina? A figura do deus egípcio Hórus incrustado no medalhão do *rapper* alude ao poder sobrenatural? A letra alude ao fato de que “um homem só não deveria ter todo esse poder” – Kanye West simbolizaria, com seu olhar penetrante como um falcão/símbolo que recobre a cabeça do deus Hórus,

o poder de um rei/estadista/governante? No início do videoclipe (ver figura 01) o *rapper* inspira respeito, veneração, culto. Sua imagem, como portador do colar de Hórus, alude à personfic(ação) do próprio deus? As criaturas híbridas presentes no videoclipe (a mulher com asas angelicais) e as gêmeas luciferinas e espelhadas aludem ao politeísmo egípcio e suas veneradas divindades polimórficas? As colunas verticalizadas, a espada em riste sobre a cabeça de Kanye West, sua potência na dimensão altura (em pé) contribuem para reforçar o signo da masculinidade, do objetos que podem ser considerados fálicos? A letra da canção alude a vários destes itens acima mencionados e sua presença no videoclipe aparenta ser intencional. Poderia a angulação entre as espadas, ao final do videoclipe, inferir o símbolo maçônico (Figura 05), associando-o ao poder? Tais símbolos presentes não apenas nas formações coreográficas, superposições de imagens e objetos referenciais, reforçam o caráter premente discutido na obra: a questão do poder e o que este poder acarreta nos homens, ou seja, a corrupção, a perda de limites, a luxúria, a decadência da humanidade.

6.2.2 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER* E O SEU ASPECTO INDICIAL

Se o signo em si mesmo é um *sin-signo*, na relação com o objeto ele será um índice, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto, do qual o índice é uma parte” (SANTAELLA, 2002, p. 127). Considera-se o videoclipe como parte da realidade que retrata, pois o modo como o faz, com suas opções, seleções de tomadas, direcionamento e movimento contínuo do olhar da câmera, a técnica de *slow motion*, a estrutura de pós-edição digitalizada ao superpor imagens, recortes e enquadramentos, acaba por fundar uma outra linguagem que não é mais apenas vídeo ou música ou dança e sim, o híbrido videoclipe. Neste caso a ligação existente entre signo e objeto é direta, visto tratar-se de três existentes (*vídeo + som + corpo em movimento*) factuais no tempo e no espaço e conectados por uma ligação, que é a captação da imagem em tempo real e sua posterior edição e pós-edição videográfica em que o índice torna-se explícito. Também os blocos/cenas ‘coreográficas’ da entrada dos personagens são apresentados em fragmentos metonimicamente recortados.

Ao se examinar atentamente o videoclipe *Power*, percebe-se que o aspecto indicial é muito rico e pode ser discutido em dois níveis:

- a) o videoclipe e sua indexicalidade interna – o tipo de cenário ou painel pictográfico que aparece em cena, indica tratar-se de um estúdio de gravação, amplo, com recursos variados de iluminação e acima de tudo de uma mesa de edição com recursos advindos das novas mídias. A inserção e superposição de imagens em ritmos contrastantes, os efeitos especiais digitalizados, a mudança lenta de tomadas em planos sequencias com restritos cortes, focalizando diferentes fases com acréscimos graduais de personagens simbólicos indicam tratar-se de um videoclipe inserido no paradigma pós-fotográfico, conforme anteriormente mencionado. Também há a indexicalidade do videoclipe com o seu título: *Power*, tratando-se do assunto poder e das consequências dele advindas;
- b) o videoclipe e sua indexicalidade externa – os traços de movimentos e os gestos que pregam a sedução, o erotismo, figuras simbólicas de poder, adereços, ouro/dourado na concepção do imenso colar, posse, colunas gregas, palácio, templos, culto, respeito, adoração ao poder e à imagem, símbolos profanos, figuras luciferinas e figuras aladas, corrompidas pelo fato de estarem subjugadas no mesmo plano das demais figuras; ocorrem diferentes caracterizações do poder e de estados de espírito, à interpretação e à uma narratividade conduzida pela letra, pelo sentido da música e pelo sentido das imagens conjugadas. Estes elementos, numa análise contextual indicam fortemente a iconografia presente em outras ocasiões, tanto nas letras quanto nas músicas promovidas pelo *rapper* Kanye West. Assim sendo, sua marca registrada torna-se também presente nesta obra. Pode-se indicar uma referência, também ao poder do estatuto da Imagem e da construção de imagens/personalidades na contemporaneidade;

6.2.3 A SIGNIFICAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER* E O SEU ASPECTO SIMBÓLICO

Se, em si mesmo o signo é um *legi-signo*, na relação com o objeto ele será um *símbolo*, que “é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que

o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 128). Na análise do videoclipe, o aspecto simbólico está explícito no discurso visual, na imagem dinâmica dos corpos em movimento figurativo que compõem a cena. É por meio da textualidade videográfica o videoclipe cumpre seu papel de meio prioritariamente informativo; metalinguagem; mensagem poética.

Como aspecto simbólico é preciso atentar para o padrão de movimento e forma de apresentação destes movimentos ao espectador, por meio dos recortes, montagem e pós-edição. Trata-se do padrão da arte multimidiática, ou especificamente do paradigma pós-fotográfico, onde a hibridação de signagens é a tônica maior.

6.3 A INTERPRETAÇÃO DO VIDEOCLÍPE *POWER*

O terceiro correlato do signo, que Peirce denominou interpretante, é a significação do signo. Algumas vezes Peirce também fala de *significance* (CP, 8.179), significado, ou interpretação (CP, 8.184) do signo. Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante tem três níveis ou estágios básicos de realização e que serão levados em consideração na análise proposta por esta investigação.

Sendo algo criado na mente do intérprete, o interpretante apresenta três níveis ou estágios básicos de realização. Cabe lembrar que esta divisão diz respeito aos níveis por que passa o interpretante até se converter em um outro signo, caminhando para o interpretante final. Para Santaella (2004), “esta divisão não corresponde, de modo algum, a três interpretantes, vistos como coisas separadas, mas, ao contrário, são graus ou níveis do interpretante, ou melhor, diferentes aspectos ou estágios na geração do interpretante” (SANTAELLA, 2004, p. 67).

6.3.1 O INTERPRETANTE IMEDIATO

É a interpretação interna ao signo. É o potencial interpretativo do signo, ainda não efetivado. Segundo Santaella (2002, p.129), “a determinação do público-alvo, é na realidade, uma expressão do interpretante imediato”. O nível de repertório explícito no videoclipe, portanto, irá pressupor sua aplicação para um tipo de público/leitor/espectador e não outro.

Em *Power*, há uma predominância do sensório sobre o registro meramente documental ou simbólico. A variedade e contraste das cores, das formas abstratas, figuras ritualísticas, símbolos profanos, códigos pictóricos, dos conjuntos e agrupamentos simétricos e assimétricos, dos contatos e afastamentos entre as figuras das inserções gradativas dos personagens no quadro da cena, no afastamento lento e contínuo da câmera, do recurso de *slow motion*, cria a ideia de uma mudança constante de quadros/situações que se sucedem na tela e que envolvem o espectador numa espécie de narrativa.

O videoclipe transmite, em um primeiro nível interpretante, a ideia de um homem lutando ou sendo exposto às injunções do poder. Ele carrega o símbolo/colar do poder, da sabedoria, da consciência deste poder, mas é atacado (invejado) pelos demais, que o seduzem bajulam, criticam, e, em última análise querem destruir a fonte de tal poder. Enquanto ser consciente, resiste aos ataques que vêm de todos os lados, insiste em sua posição centrada, mas não reage (em movimento) aos ataques, embora os denuncie, por meio de seu canto e da expressão diretamente direcionada ao espectador/leitor/público-alvo.

6.3.2 O INTERPRETANTE DINÂMICO

É o efeito que um signo produz no intérprete. Ao atingir o intérprete, o videoclipe poderá provocar três tipos de efeitos, isolados ou conjugados:

- a) interpretante emocional – no caso do videoclipe produzir no espectador/público apenas qualidades de sentimento, puro encantamento com as imagens e formas dinâmicas e também com os sons veiculados – (primeiridade/*ícone*);
- b) interpretante energético – no caso do videoclipe produzir no espectador/público uma certa curiosidade, no sentido de tentar descobrir por que as imagens dinâmicas apresentam determinadas características, o que leva os personagens a se moverem daquela forma, trajarem aquele figurino e portarem tais objetos; o que leva o olhar da câmera a recortar e enquadrar o movimento daquela maneira, em ritmo lento, como a música se relaciona com os movimentos... Neste caso, o interpretante energético leva a uma ação do intelecto na busca pela informação contida no videoclipe – (secundidade/*índice*);

c)interpretante lógico – no caso do videoclipe levar o espectador/público a uma conclusão, após passar pelos dois estágios anteriores, de que, no mínimo, existe um contexto por detrás da obra, que fundamenta a existência concreta daquelas características apresentadas e que, na dependência do repertório do intérprete (espectador/público), poder-se-á chegar ao contexto da obra, na razão para que o videoclipe assim se desenvolva, então, apresentar-se-á o nível do interpretante lógico – (terceiridade/símbolo).

Assim sendo, percebe-se neste videoclipe, uma provável leitura, a presença constante da função metalinguística deste sistema sógnico: o uso estrito de movimentos contidos e sugestivos. Neste nível do interpretante lógico, *Power* parece ter sido criado para ser visto por quem conhece as intenções polêmicas e denunciantes do *rapper* Kanye West e, particularmente, *rap music* e(m) suas alusões aos prováveis complôs mundiais, raciais, violência generalizada, apologia ao poder, vindo na maioria das vezes da posse do dinheiro, sexo e imagem construída e deturpada pela mídia.

A utilização da estilização de uma pintura neoclássica, da inserção de símbolos de difícil acesso cultural, seu hermetismo e sugestão às vezes abstrata como ferramenta de criação, põe em cheque as noções de narrativa, verossimilhança e continuidade.

Por se tratar de imagens superpostas com recursos de edição digitalizada, os efeitos têm uma forte impressão icônica no resultado final e as imagens resultantes fazem parte do imaginário do espectador/público, acostumado na contemporaneidade às visões de filmes estruturados nesta dinâmica tecnologizada. A signagem dos *games* também pode estar associada nesta perspectiva de reconhecimento dos movimentos e deslocamentos ali inseridos.

O referencial sonoro sustenta e dá base para as aparições imagéticas e vice-versa. De forma sutil e imprevisível, a lógica temporal apresentada no videoclipe é outra: enquanto na maioria dos videoclipes contemporâneos, o ritmo é frenético, constante e os quadros são amplamente recortados e justapostos, o que se apresenta em *Power*, pode parecer uma impropriedade, visto tratar-se de um mundo não apenas corporal e rítmico, mas mental e lírico ou antes, onírico: o videoclipe torna-se, nesta celebração, puro pensamento. E se diante

da afirmação peirceana de que “*todo o pensamento é um signo*” (CP 1.538) e admitindo o videoclipe *Power* de Kanye West, dirigido por Marco Brambilla, como videopensamento, o interpretante lógico pode concluir que as relações lógicas expostas neste sistema sógnico são consequência de uma rede tradutória e aberta de signos-pensamento, conforme a cadeia semiótica.

6.3.3 O INTERPRETANTE FINAL

Em uma relação com o interpretante final, o videoclipe denotaria a ‘verdade’, decorrente de sua leitura semiótica. Segundo Santaella (2002, p. 134), o interpretante final “se refere ao resultado interpretativo ao qual todo o intérprete está destinado a chegar se a investigação sobre o signo for levada suficientemente longe.” Contudo, levando-se em consideração os níveis de interpretante imediato e dinâmico, esta ‘verdade’ não é absoluta, pois estará sempre em mutação, evolução contínua, por se tratar de semiose. Isto faz do videoclipe, signagem híbrida, um sistema aberto de significação, pois a partir da experiência, repertório e grau de análise do intérprete, novos sentidos ou mensagens poderão ser gerados.

O interpretante final é o interpretante em devir: todo o estranhamento, compreensão, admiração ou rejeição que este sistema sógnico ainda poderá despertar no futuro. O que será deste videoclipe no confronto com outros interpretantes dinâmicos, outros contextos históricos, outras culturas? Como o estarão valorizando, criticando, (re)traduzindo? Que tipo de mensagem poderá ser atribuído a este sistema sógnico? Por estes motivos, o interpretante final é sempre um interpretante em aberto.

Como afirma Santaella (2002, p. 97) “por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão porventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida.”

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a escrita deste artigo tive como objetivo apresentar uma possibilidade analítica do videoclipe *Power* (2010) de Kanye West e dirigido pelo cineasta/*videomaker* Marco Brambilla.

Alicerçada pelos pressupostos da Teoria Geral do Signos de Charles Sanders Peirce, o videoclipe foi considerado uma signagem híbrida e apresentado em suas instâncias (inter)relacionais das três matrizes de linguagens, a visual, a sonora e a verbal/letra que se entretecem na construção de sentido por meio da ação sígnica ou seja, da semiose. A partir de concepções teóricas de Décio Pignatari, Lúcia Santaella, Denise Azevedo Duarte Guimarães e da semiótica peirceana, apresento o argumento de que ocorre, neste objeto de estudo em particular, uma espécie de tradução icônica, aproximando-o, pela intervenção do paradigma pós-fotográfico, do conceito de videoarte (multi)midiática, propícia à intervenção e instauração de novas significações.

Acredito que, cada vez mais, o videoclipe deixa de ser apenas uma peça publicitária para tornar-se uma signagem plena de significados polissêmicos e abertos. É possível, a partir destes argumentos, afirmar que as textualidades videográficas, pela ação do computador e dos recursos de pós-produção digital, transcendem a esfera do meio, tornando-se uma espécie de metameio, cujo paradigma híbrido (fusão do paradigma fotográfico/referente/indicial + paradigma pós-fotográfico/abstrato/icônico), incorpora (devora/assimila/reconfigura) todos os demais meios.

Por ser compreendido enquanto aglomerado (incorporação multimidiática) de signagens (visuais, sonoras, verbais, hápticas), o videoclipe não possui uma leitura e interpretação explícita, redundante e livre de ruídos: ao contrário, o sujeito/leitor/público-alvo é convidado a participar de instâncias perceptivas. A leitura precisa ser produzida e está implicada em sua própria estrutura repertorial (por se tratar de tecnoestética, a forma agrega diretamente ao conteúdo) significante, no próprio modo de produzir-se *no* e *entre* os fragmentos sígnicos que compõem o videoclipe.

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas-SP: Papyrus, 1990.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- NÖTH, Winnfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. 8 volumes. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos Coligidos. Sel. e trad. Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PIGNATARI, Décio. Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POWER. Performed by Kanye West. Direção de criação Marco Brambilla. New York: ARTJAIL, 2010. 1 videoclipe (01:40 min), *youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=L53gJP-TtGE>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção**: fenomenologia, ecologia, semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral do signos**. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates n° 164.

TREVISAN, Michele Kapp e JESUS, Rafael de. Lyric vídeo: uma nova estética de divulgação da música pop. In: **Revista Universitária do Audiovisual (RUA)**. Sessão Panorama. Universidade Federal de São Carlos: PPGCOM. Edição de 15 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SITES CONSULTADOS:

<<http://www.Youtube.com/watch?v=L53gJP-TtGE>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

<<http://letras.mus.br/kanye-west/1691267/traducao.html>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

<<http://marcobrambilla.com/>>. Acesso em: 24 jul. 2019.

<https://www.google.com.br/search?ei=HpU5XfTSHrzW5OUPyeuT0Ak&q=power+kanye+west+&oq=power+kanye+west+&gs_l=psyab.3..0i67j0l2j0i22i30l7.2913.2913..3162...0.0..0.124.124.0j1.....0....1..gws wiz.k1JAel04nA0&ved=0ahUKEwj02YKd_s_jAhU8K7kGHcn1BJoQ4dUDCAo&uact=5> . Acesso em: 24 jul. 2019.

*OBS: Todas as imagens (*frames*) que ilustram o texto foram capturadas e recortadas pela autora do artigo, a partir do videoclipe *Power* (2010) de Marco Brambilla.

Recebido em: 25/07/2019

Aceito em: 19/10/2019

ART OF GAMING: GESTUALIDADES FOTOGRÁFICAS EM JOGOS DIGITAIS¹**Julieth Corrêa Paula²**

Resumo: Os pressupostos teóricos e metodológicos que fundamentam este artigo orientam três das dimensões da *Art of Gaming*: a fotografia, o videogame e o jogador tendo em vista os principais aspectos técnicos, estéticos, materiais e imateriais da imagem digital contemporânea. Atravessado pela noção de gestualidades fotográficas, este texto articula conceitos que transitam entre o mundo dos games e o mundo da fotografia. No âmbito geral deste trabalho, buscamos compreender as processualidades da *Art of Gaming* a partir das condições de experiências, de jogabilidades e de imagens que envolvem os diferentes gestos de fotografar no universo dos jogos digitais. Para dar sentido a essas impressões iniciais, observamos, brevemente, uma série de fotografias produzidas por artistas, fotógrafos e jogadores no contexto fictício do jogo GTA V (*Grand Theft Auto V*). Com base nessas considerações, percebemos que os desdobramentos da *Art of Gaming* suscitam questões relacionadas aos fatores lúdicos e ao potencial artístico tanto dos games quanto da fotografia.

Palavras-chave: Fotografia; Gestos; Jogos digitais; Art of Gaming; Grand Theft Auto V.

1 Este texto é uma versão expandida e atualizada do trabalho apresentado no GP Games do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (2019).

2 Doutoranda (Bolsista CNPQ) e Mestra (Bolsista CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal do Pará. É integrante do grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design (TCAV). E-mail: juhcorreajor@gmail.com

ART OF GAMING: PHOTOGRAPHIC GESTURES IN DIGITAL GAMES

Julieth Corrêa Paula

Abstract: The theoretical and methodological assumptions that underlie this article guide three of the dimensions of Art of Gaming: photography, videogames and the player, in view of the main technical, aesthetic, material and immaterial aspects of contemporary digital image. Guided by the notion of photographic gestures, this text articulates concepts that move between the world of games and the world of photography. In the general scope of this work, we seek to understand the processualities of Art of Gaming from the conditions of experiences, gameplay and images that involve the different gestures of taking pictures in the universe of digital games. To make sense of these initial impressions, we look briefly at a series of photographs produced by artists, photographers and players in the fictional context of the game Grand Theft Auto V (GTA V). Based on these considerations, we realize that the developments of the Art of Gaming raise questions related to the ludic factors and artistic potential of both games and photography.

Keywords: Photography; Gestures; Digital games; Art of Gaming; Grand Theft Auto V.

INTRODUÇÃO

Para Lucia Santaella (2013), o papel cultural dos videogames desencadeou a chamada “gamificação” como um fenômeno de ubiquidade dos jogos digitais: “quer dizer, o espírito e a lógica dos games estão penetrando capilarmente em quase todas as atividades e setores da vida humana” (SANTAELLA, 2013, p. 227). Um desses setores diz respeito à fotografia em suas dimensões estética, material e conceitual. Atravessados pelo potencial artístico e pelo caráter lúdico, os games e a fotografia se entrelaçam cada vez mais dentro e fora do mundo do jogo.

A natureza híbrida e interdisciplinar dos games projetou um cenário com estudos bastante heterogêneos, tanto em oferta empírica quanto em abordagem teórica e metodológica. E toda essa multiplicidade constitui o game como um objeto de pesquisa que transita entre os campos da ciência da computação, do design, da educação, da psicologia, filosofia e comunicação. No âmbito comunicacional, os trabalhos, geralmente, se dão pelo teor culturalista e semiótico, perspectivas que certamente dão conta de questões relacionadas às linguagens das mídias. Além disso, também têm produzido investimentos teóricos bastante satisfatórios, mas que encerram a discussão na narrativa transmidiática, pensando pouco sobre as especificidades dos games. Então, para orientarmos o trabalho de acordo com as qualidades principais dos jogos digitais (como as materialidades, linguagens, interfaces gráficas, paisagens sonoras e jogabilidades específicas) e alinhá-lo a um debate da perspectiva tecnocultural, convocamos autores que também estão preocupados com as mutações e as potencialidades do game enquanto uma mídia que mobiliza ações em três principais elementos da *Art of Gaming*: o jogo, jogador e a imagem fotográfica.

No sentido mais imediato, a expressão *Art of Gaming* corresponde a uma espécie de modalidade artística resultante de diferentes experiências em jogos digitais. A rigor, essa expressão pode ser traduzida para “Arte do jogo”, mas optamos pelo uso em inglês por entendermos que se trata de um movimento amplamente difundido na própria comunidade gamer. Essa modalidade artística põe em cena, ou melhor, em jogo, os entusiastas amadores ou profissionais da fotografia. Trata-se, então, de um modo de explorar, capturar e compartilhar o mundo e os personagens dos games a partir dos recursos fotográficos inscritos nos seus comandos e nas suas narrativas.

De maneira geral, essa temática envolve os games, a arte digital, a fotografia e a própria ação de jogo pelas perspectivas da filosofia, da cultura e das mídias. Por isso, articulamos autores que já estão inseridos nesse debate, como Ian Bogost (2018) com a sua fenomenologia do videogame, e Kristine Jørgensen (2015), por tratar os games no campo da informação e das novas mídias, desenvolvendo o conceito de *gameworld interfaces*. Para Bogost (2018), a fenomenologia do videogame é orientada por uma filosofia dos objetos articulada a um realismo especulativo que vê hardware e software como formas pensantes, como atores dos processos dos games:

O fenomenologista do videogame não é aquele que procura compreender como um jogador humano percebe os sons, imagens e as sensações táteis que compõem a experiência de jogar um videogame, mas sim quem procura compreender como os inúmeros objetos que constituem os videogames se relacionam entre si (BOGOST, 2018, p. 239).

Segundo o próprio autor, essa visada é um exercício especulativo porque a ideia é observar os fenômenos do ponto de vista da máquina, e não mais do homem, mas também é concreto porque é possível investigar tais condições de acordo com dois “procedimentos”: a análise e a carpintaria. O primeiro se desenvolve por uma escrita atenta e minuciosa dos processos como a formação da imagem fotográfica analógica e primeiras imagens computacionais. E o segundo momento revela os aspectos da experiência concreta do pesquisador (BOGOST, 2018, p. 243): “por mais atraentes e familiares que possam ser os meios usuais de se fazer filosofia, outro método envolve uma abordagem mais prática, manipulando ou viviseccionando os objetos a serem analisados, como cientistas loucos, na esperança de descobrir seus segredos”. Com o propósito de apresentar um pragmatismo filosófico, o autor mostra “que o trabalho do fenomenólogo de videogame pode ser tanto ou mais a ver com a pirataria e programação de hardware quanto com a escrita ou a expressão oral” (BOGOST, 2018, p. 243). E Jørgensen (2015), por sua vez, além de propor o conceito *gameworld interfaces*, também defende que a experiência de jogar é parte do processo de conhecimento do objeto. Não é por acaso que um dos seus métodos de pesquisa combina a observação participante mais a sua própria experiência nos jogos.

A interface de que fala Jørgensen desnatura a definição mais básica do dicionário, partindo daquilo que conecta sujeito e máquina, para uma trama mais complexa que envolve conteúdo ficcional, configurações de design e sistemas do jogo com o próprio gesto de jogar. Projetada em uma espécie de tríade, essa interface possui: 1) uma superfície física do hardware com os comandos *input* e *output*, 2) dispositivos que permitem aos jogadores interagirem com os objetos visíveis na tela e 3) o próprio ambiente do mundo do jogo (JØRGENSEN, 2015, p. 22-23). A ideia é que a interface do sistema do jogo é construída tanto pelo mundo ficcional quanto pelo mundo mecânico. De modo que essa interface não está limitada aos comandos, nem aos itens da janela do jogo, uma vez que ela também mobiliza e dissimula todo o ambiente visível e invisível do *gameworld*.

Partimos dessas considerações iniciais sobre o cenário no qual o objeto deste artigo está inserido para compreender as condições técnicas e estéticas da *Art of Gaming* a partir da inscrição dos gestos fotográficos no mundo dos jogos digitais. Nesse sentido, organizamos o texto em dois eixos: o primeiro voltado para a natureza do gesto fotográfico, enquanto uma ação lúdica que produz imagens técnicas, e o segundo que diz respeito às imagens artísticas produzidas nas situações de jogo, cujo objetivo é experimentar as potencialidades do fenômeno *in-game photography*.

GESTOS E GESTUALIDADES FOTOGRÁFICAS

Em face da multiplicidade epistemológica sobre a relação entre o humano, o mundo e as imagens, Vilém Flusser (1994, 2014) propõe uma fenomenologia do gesto humano via uma Teoria Geral por assegurar que as ciências sociais modernas atenuaram os gestos às manifestações do corpo sem, ao menos, considerar as dimensões simbólicas do código, do aparelho, da ética e da estética. Dispersos ao longo das obras de Flusser (textos, vídeos), os gestos reunidos pelo autor estão organizados de formas sensivelmente diferentes de acordo com as traduções e as versões dos livros já publicados.³ O primeiro livro é uma edição alemã de 1991 intitulada “Gesten: Versuch einer Phänomenologie”, que

3 Em maio de 2018, a instituição “Arquivo Flusser de São Paulo” disponibilizou uma gravação analógica (*Vidéo et Phénoménologie*, 1973) em que Flusser apresenta, informalmente, uma definição e categorias do gesto humano em parceria com o Fred Forest. No vídeo, Flusser fala sobre os gestos da escrita e da comunicação, além do próprio gesto de filmar.

também é o último trabalho do autor publicado em vida. Além dessa, há também as versões espanhola (*Los Gestos: Fenomenología y Comunicación*, 1994), francesa (*Les Gestes*, 1999), americana (*Gestures*, 2014) e a brasileira (*Gestos*, 2014). Tais edições apresentam particularidades das editoras e da língua que acarretam alguns ruídos nos sentidos do gesto e da gestualidade, logo para entender o conceito de gesto é necessário perceber também essas nuances.

Conforme ocorrem os modos de escrita e da filosofia de Flusser, o exercício etimológico sobre o termo gesto torna-o ainda mais complexo ao tentar diferenciá-lo das ações, dos atos e dos movimentos gerais do corpo humano. Para isso, o filósofo cria uma espécie de cartografia de gestos humanos. E nela, Flusser (1994) reúne e analisa uma heterogeneidade de gestos que perpassam os fenômenos da fala, da pintura, da guerra, da escrita, do amor, e até mesmo o modo de fumar cachimbo. Interessa-nos desse conjunto todo, obviamente, o gesto de fotografar. Por advertência de Flusser, para compreendermos o gesto de fotografar é preciso, primeiramente, entender a imagem técnica. Em *Filosofia da Caixa Preta* (FLUSSER, 1985), vimos que a fotografia de que trata o autor é uma invenção industrial revolucionária porque inverteu a relação tradicional da humanidade com o mundo, e conseqüentemente, mudou os rumos da história, da escrita, da pintura e da comunicação. E no sentido fenomenológico, o gesto de fotografar está inteiramente ligado a todas as condições de produção (modos de captura) e recepção (fruição, armazenamento, compartilhamento) da imagem fotográfica.

O gesto de fotografar se realiza à medida que conecta o sujeito, o aparelho e a imagem. Com efeito, isso acontece porque: “o gesto do fotógrafo é um gesto filosófico, dito de outro modo: desde que se inventou a fotografia é possível filosofar, não apenas no meio das palavras, mas também, pelas fotografias. Isso se deve ao fato de que o gesto de fotografar é um gesto de ver” (FLUSSER, 1994, p. 104). Assim como no gesto de escrever, o sujeito que está acoplado à máquina aciona ideias, conceitos e organiza as letras do alfabeto a partir de uma convenção da língua em uma determinada época, o gesto de fotografar também aciona as intenções, os valores estéticos e engloba todos os mecanismos técnicos que fabricam a imagem técnica, sejam os processos fotoquímicos,

sejam os cálculos matemáticos da síntese numérica. No âmbito geral, ambos os gestos materializam as qualidades tecnoculturais da sociedade. E é por isso que nos dispomos a olhar o fenômeno fotográfico no universo dos jogos digitais.

De acordo com Flusser (1994), a relação entre o gesto e a fotografia, assim como qualquer outro vínculo entre sujeito e imagem técnica, obedece a códigos já programados. Isso implica dizer que o gesto de fotografar também existe para cumprir determinados pretextos. Ontologicamente, esse amálgama foi constituído na chamada fase pós-histórica, que se iniciou com o advento da imagem técnica. Nesse contexto, todos os eventos e os acontecimentos se tornaram justificativas para produção de uma fotografia: “A consciência da fotografia penetra em nós, e começamos a nos comportar pós-historicamente, resultando que nosso motivo não é a consequência da ação, mas o registro da ação na imagem, um espetáculo” (FLUSSER, 2014, p. 218). Familiarizados com os textos de Flusser, notamos que jogar e fotografar, por muitas vezes, aparecem como gestos correlatos: “o gesto fotográfico é um jogo de permutação com categorias do aparelho. A fotografia revela os lances desse jogo, lances que são, precisamente, o método fotográfico para driblar as condições da cultura” (FLUSSER, 1985, p. 18). Assim, o autor embaralha os termos com a tentativa de explicar fenômenos na ordem da experiência sujeito-máquina-imagem. Para evitar possíveis incompreensões referentes a esses termos, gostaríamos de salientar que tratamos o jogo e o gesto de fotografar como fatos lúdicos mediados por uma máquina digital. Para Flusser, jogar tem um sentido crítico diante do aparelho (diante de toda a estrutura que programa este aparelho), e fotografar tem a função lúdica de produzir imagens. Dessa forma, um gesto comunica o outro mobilizando os códigos culturais, numéricos e as afecções dos sujeitos envolvidos.

Essa mediação é bem mais complexa conforme indica Letícia Perani (2014) em “Estética, técnica e jogo: relações entre o lúdico e a arte fotográfica”. Para a autora, existe uma ludicidade na arte da fotografia que compreende a produção (ação lúdica da memória) e a fruição das imagens fotográficas (ação lúdica do pensamento). O lúdico nos termos de Perani (2014, p. 10) atua como “elemento estético de mediação”, e o jogo “como um espaço de exploração”. Esse fator lúdico não está ligado, essencialmente, aos mecanismos dos

games, mas à natureza técnica e estética da imagem contemporânea. Podemos vislumbrar, a partir desse raciocínio, que a *Art of Gaming* é resultado dessa mediação entre o fazer artístico da fotografia e do jogar.

Para entender que tipos de gestos fotográficos emergem do *gameworld*, identificamos alguns casos que revelam operações ligadas a *Art of Gaming*. Em um primeiro momento, assumimos os papéis de jogador, pesquisador e espectador de experiências em diversos jogos e nos seguintes territórios: PlayStation 4, Nintendo Switch, Youtube, Steam, Internet Archive, Moby Games, Dead and Thrills. Com isso, percebemos a recorrência de gestos de fotografar em diversos gêneros de jogos como fantasia, aventura e ação. Para dar sentido a esse cenário bastante heterogêneo, identificamos a inscrição do gesto fotográfico de três modos: o modo foto (photo mode), o gesto fotográfico como ação primária e o gesto fotográfico como ação secundária na narrativa. Não se tratam de categorias, e sim de ações ligadas às experiências fotográficas no *gameworld*. Deste conjunto, os processos como a captura, a edição de imagens, as poses dos personagens e a avaliação das fotografias variam conforme a centralidade do gesto fotográfico. Em seguida, relacionamos, brevemente, os gestos fotográficos aos jogos encontrados.

Jogos com o modo foto, *Infamous: second son* (SUCKER PUNCH PRODUCTIONS, 2014), *Horizon Zero Down* (GUERILLAGAMES, 2017), *Batman Arkham Knight* (ROCKSTEADY STUDIOS, 2015) e *Super Mario Odyssey* (NINTENDO, 2017), apresentam a experiência fotográfica ligada ao snapshot, ou seja, a captura de tela do jogo. Para esses casos, os jogos não possuem o dispositivo fotográfico (câmera, celular) com uma função explícita na narrativa. O gesto fotográfico diz respeito a consciência do jogador, logo a produção da imagem não interfere na narrativa do jogo. Na sequência, os jogos como *Pokémon Snap* (NINTENDO, 1999), *1979 Revolutions: Black Friday* (INK STUDIOS, 2016), *Fatal Frame* (TCMO, 2001) e *Afrika* (RHINO STUDIO, 2008) inscrevem o gesto fotográfico como uma ação principal da narrativa. Nesses casos, o personagem geralmente é um fotógrafo amador ou profissional. E, dessa maneira, o jogador deve produzir imagens de acordo com diferentes aparelhos e critérios fotográficos. A narrativa avança a medida que as fotografias produzidas satisfazem as premissas do jogo. Por fim, em *Watch Dogs 2* (UBISOFT, 2016), *Grand Theft Auto V* (ROCKSTAR NORTH, 2013), *Life is Strange* (DONTNOD ENTERTAINMENT, 2015)

e *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (NINTENDO, 2017), o gesto fotográfico é uma ação secundária, neles os personagens estão munidos de uma câmera e o desafio de fotografar decorre de alguma missão ou ação paralela ao principal objetivo da trama.

Em suma, nem os jogos que possuem o ato fotográfico como ações principais ou secundárias, tampouco os jogos com o modo foto têm a intenção de executarem a experiência fotográfica “nas mesmas condições” que da realidade pré-existente fora do jogo. Tratam-se de experimentações fotográficas em um mundo constituído de lógicas, operações muito particulares das afecções e das materialidades programadas tecnoculturalmente. Antes de seguirmos, é importante dizer as expressões “gesto fotográfico”, “gesto de fotografar”, “ato fotográfico” e “ato de fotografar” correspondem ao mesmo fenômeno de produzir fotografias. As diferenças entre esses processos são de ordem conceitual, uma vez que Flusser usa o termo “gesto”, enquanto outros autores, como Philippe Dubois (1993), utilizam a noção de “ato”. Embora Flusser não tenha se preocupado com as condições e as processualidades dos jogos digitais, parece-nos adequado, aproximar o gesto de fotografar o mundo “real” do gesto de fotografar no mundo dos games. Afinal, em muitos casos, jogar também é apenas um pretexto.

ART OF GAMING: QUANDO A EXPERIÊNCIA TRANSCENDE O GAMEWORLD

Em suas análises sobre as qualidades das imagens videojográficas, Bittencourt (2018) utiliza a expressão “fora do jogo” para se referir aos aspectos maquínicos exterior à diegese. Embora os quatro momentos de Galloway (2006) também nos guie para a percepção dos jogos mencionados anteriormente, a noção “fora de jogo” que empregamos aqui tem mais relação com as práticas e ações que transcendem o espaço material e fictício do *gameworld*. Dito isto, iniciemos com uma breve lembrança de uma experiência afim de dar sentidos às condições de subjetividades no processo de observação da *Art of Gaming*.

As primeiras imagens a nos levar para fora do jogo e, ainda assim, nos manter conectados ao *gameworld* foram as fotografias produzidas durante uma experiência com o game *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013) em 2016. Na ocasião estávamos jogando a

DLC (*left behind*)⁴, uma espécie de jogo extra disponível para aqueles jogadores que já concluíram toda a narrativa, e então nos deparamos com uma sequência de situações fotográficas dentro de uma cabine que oferece filtros e algumas sugestões de pose para as personagens. Após a produção das fotos dessas personagens na trama, surge na interface gráfica do jogo, a possibilidade de upload das imagens diretamente para o site de rede social Facebook. Além da conexão entre o videogame e o Facebook, cujo objetivo era o compartilhamento da experiência no jogo, havia também o recurso de impressão das fotografias, caso o console estivesse conectado a uma impressora. Mencionamos essa experiência com *The Last of Us* para situar duas operações que revelam o desejo e o intenso fluxo de compartilhamento digital de material fotográfico a partir de diferentes situações de jogo. Em um primeiro momento, tratamos da *Art of Gaming*. Em seguida, do pontual concurso fotográfico criado pela Rockstar North, desenvolvedora da série *Grand Theft Auto* (GTA), em 2013. Ambas operações correspondem aos gestos fotográficos (modo foto e ação secundária) acionados no GTA V.

De maneira geral, a *Art of Gaming* é caracterizada como uma forma de exploração do *gameworld* a partir das experiências fotográficas proporcionadas tanto pela mecânica do jogo quanto pelo conteúdo. Por meio dessa modalidade emergente, sujeitos que interagem com o mundo ficcional e mecânico dos jogos compartilham os instantes de suas experiências em outros espaços como sites e blogs de entretenimento, ou até mesmo em museus de Artes Visuais, galerias de artes etc. Um dos sites responsáveis por reunir um acervo bem diverso de snapshots de jogos é o *Dead and Thrills*, criado por Duncan Harris há quase uma década. De acordo com a descrição inicial do site, o seu objetivo era celebrar o talento dos engenheiros e artistas de videogames mantendo as capturas de telas dos jogos sem qualquer tipo de edição ou Photoshop.⁵ O trabalho de Duncan Harris o tornou em um tipo de curador de games para grandes empresas e estúdios da indústria dos jogos como a Invidia, Square Enix, Bethesda e PlayStation.

4 A sigla DLC (*downloadable content*) se refere um tipo de conteúdo ofertado, mas não é gratuito, para download pelos jogos digitais. Em geral o conteúdo possui uma missão extra sobre algum personagem, algum acontecimento anterior aos eventos que transcorrem na trama principal.

5 O acesso ao site *Dead and Thrills* está disponível via o link: <http://deadendthrills.com/>

Diferentemente da *Game Art*, etapa de criação e desenvolvimento artístico feitos por profissionais de jogos, a *Art of Gaming* põe em cena os próprios jogadores e entusiastas da arte a partir dos games.

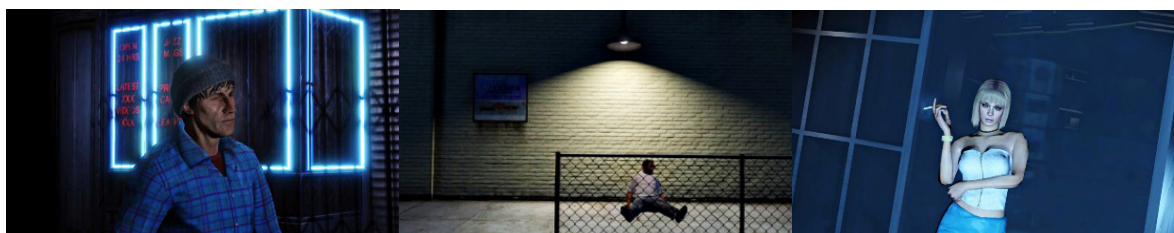
Em um sentido mais amplo, os games e as artes se conectaram devido ao aperfeiçoamento da tecnologia digital, bem como, a possibilidade de manusear dados e algoritmos. A autora Karen Keifer-Boyd (2009) analisa essa relação como uma emergente “estética das bases de dados” que se expandiu, à medida que, alguns artistas buscaram cada vez mais “parodiar a cultura popular dos jogos eletrônicos”. Por isso que, antes mesmo da comunidade gamer compartilhar as suas experiências de jogo na modalidade da Art of Gaming, alguns artistas já criavam os seus próprios jogos. Para Keifer-Boyd, a produção de obras baseadas em games reflete uma espécie de fascínio dos artistas:

Os artistas ficam intrigados com games baseados na Web como uma forma de arte, parcialmente porque, ao interagir com a arte (game), a pessoa experimenta estados de alerta e uma transformação do eu. Muitos jogadores de games descrevem uma comunidade de eus com a máquina que estende as fronteiras do modo como nos conhecemos (KEIFER-BOYD, 2009, p.125).

Como o fotógrafo brasileiro Fernando Pereira Gomes, que criou uma série de imagens baseadas nos cenários e personagens de GTA V. Inspirado tanto nas condições processuais do sistema do jogo quanto no típico estilo de fotografia de rua e do cotidiano que Fernando Gomes percorreu a cidade fictícia de Los Santos⁶.

182

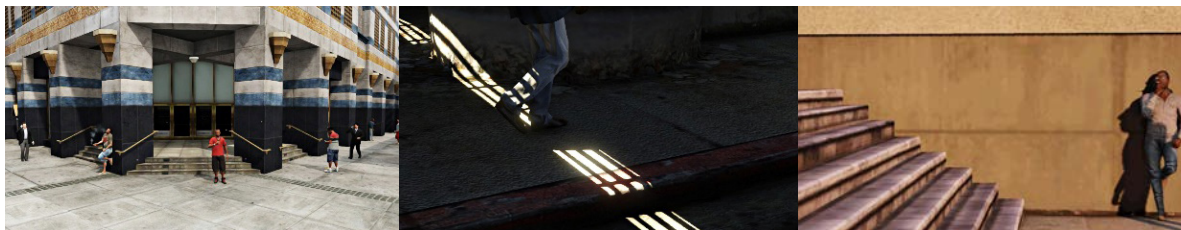
Figura 1 - Replicantes



Fonte: Street Photography V

⁶ O artista Fernando Gomes organizou as fotografias do jogo em diferentes séries disponíveis no site “Street Photography V”: <http://streetphotov.tumblr.com>

Figura 2 – Untitled



Fonte: Street Photography V

Das suas andanças por Los Santos, o artista capturou e organizou fotografias em conjuntos intitulados “Replicantes” (Figura 1) e “Untitled” (Figura 2). Essas imagens resultaram em uma série intitulada “Geração Processual”, que mostra, de modo bastante particular, a experiência vivida pelo artista e o seu olhar desnaturalizado sobre Los Santos. GTA V, que é reconhecido pelo teor de violência, perseguições e fugas de carros, passa a ser retratado como qualquer outro ambiente urbano fora do jogo. Realizando uma espécie de *walkabout*, Fernando Gomes vagueia pela cidade sem, necessariamente, executar as missões do jogo. Produzidas pelo operador diegético, essas fotografias dissimulam, ao máximo, os rastros e elementos informativos da interface gráfica do jogo que podem se ocultados durante a captura ou depois com o uso de software de edição.⁷

A exposição “Geração Processual” esteve disponível na cidade de São Paulo em junho de 2014. O trabalho desenvolvido pelo artista revela as potencialidades fotográficas dentro do mundo do jogo a partir do gesto fotográfico diegético, no caso de GTA V, uma ação secundária da trama:

Isso me inspirou a percorrer as ruas digitais em busca de algo mais. O que eu descobri foi que os sujeitos nas fotos eram montados com uma melancolia estranha que eu tinha testemunhado anteriormente em meus sujeitos na vida real. Comecei então a explorar a origem dessa tristeza existencial e a sua ligação à nossa própria realidade, o que acabou por me levar à ideia de ‘geração processual’ e à própria forma como os videogames contemporâneos são construídos (GOMES, s.d, s.p).⁸

⁷ A maioria dos jogos que têm o recurso “modo foto” oferecem a opção de esconder a interface gráfica do snapshot. GTA V, curiosamente, não tem essa modalidade fotográfica, então alguns jogadores utilizam um tipo de *glitch* para produzir as fotografias em *terceira pessoa*.

⁸ Fernando Gomes comenta os processos do trabalho em uma entrevista ao site de cultura e entretenimento fotográfico Lens Culture. O texto está disponível no link: <https://www.lensculture.com/articles/fernando-pereira-gomes-procedural-generation-virtual-street-photography>

A geração processual de que fala Fernando Gomes remete ao trabalho de criação de conteúdo dos games a partir de arranjos algorítmicos que geram informações aleatoriamente pelo *software* no decorrer das ações dentro do game, isto é, o mundo visível do jogo se constrói à medida que o jogador se movimenta no cenário. Exemplo mais recente desse tipo de produção acontece em *No Man's Sky* (HELLO GAMES, 2016), jogo de sobrevivência e exploração espacial, que oferece ao jogador 18 quintilhões de planetas habitados por milhares de espécies de animais e vegetais jamais catalogados. As vantagens desse método computacional ampliam os bancos dos jogos possibilitando uma experiência mais diversificada a cada jogada. Trata-se de um modelo de criação bastante complexo, então, nem todos os jogos são estruturados totalmente com esse método, alguns optam por criar efeitos processuais, como *The Legend of Zelda BOTW* e *GTA V*. Segundo Fernando Gomes, foi esse caráter quase randômico de *GTA V* que o instigou a capturar as peculiaridades e eventos utilizando apenas o celular do próprio personagem do jogo.

Em um segundo caso, a aparente trivialidade do cotidiano, sobretudo a iluminação e a composição dos ambientes nos jogos, foram as principais motivações do artista Karl Smith. Criador e curador do blog "Illsnapmatix"⁹, Karl Smith também percorreu o mesmo cenário de *GTA V* retratado por Fernando Gomes.

Figura 3 – *GTA V*



Fonte: Illsnapmatix

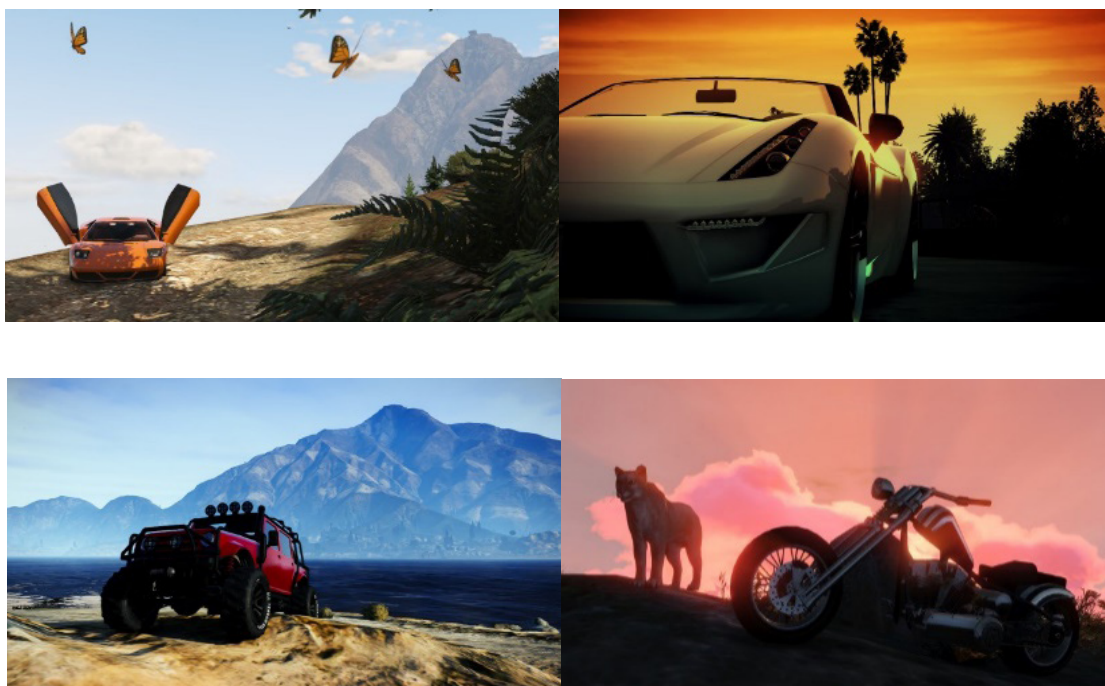
As imagens acima (Figura 3) compõem-se, juntamente de um vídeo, um ensaio mais intimista de *GTA V*. Nele, Karl Smith localiza no próprio mapa do jogo os locais em que as capturas foram realizadas. Entre a melancolia e a solidão dos lugares vazios nos

⁹ Link para acessar o site do artista Karl Smith: <https://illsnapmatix.com>

cenários do jogo, o artista também destaca um dos principais desafios: “encontrar beleza na simetria em jogos é raro, com sistemas programados, repetição e estruturas gráficas muitas vezes nos tiram do realismo de um jogo. O diabo está nos detalhes.” (SMITH, 2015, n.p)¹⁰. Da mesma forma que Fernando Gomes, dentre tantos outros *in-game photographers* ou *screenshoters*, Karl Smith expressa por meio da *Art of Gaming* a possibilidade de explorar e celebrar fotograficamente as potencialidades dos ambientes e das pessoas “iluminadas” pela luz interna do mundo dos games.

Identificado como o primeiro concurso “Snapmatic Photo”, o evento de GTA V mobilizou os jogadores da franquia em torno do tema #EpicPhotobomb. As etapas do concurso envolviam: a captura da imagem pelo aplicativo inserido no celular “Ifruit” do personagem, seguida do compartilhamento da fotografia no “Social Club”, site de rede social fora do jogo, que reúne todas as imagens de GTA publicadas pelos próprios jogadores. A avaliação das fotografias contava, basicamente, com a originalidade e criatividade.

Figura 4 – GTA V



Fonte: Rockstar Games

¹⁰ Trecho retirado de uma entrevista de Karl Smith concedida ao site “Vice”. A matéria pode ser acessada pelo link: <https://illsnapmatix.com>

As descrições das imagens (Figura 04) selecionadas ao prêmio, no site da RockStar Games, referem-se aos jogadores como “talentosos fotógrafos” e menciona, brevemente, questões relacionadas as qualidades de composição, uso de filtros e *photoshop*.¹¹

Nessa mesma linha, a desenvolvedora Nintendo também lançou um concurso fotográfico relacionado ao jogo Super Mário Odyssey (2017). Um ano após o lançamento de Super Mário Odyssey (SMO), a Nintendo anunciou a competição fotográfica intitulada “O Verão é melhor com o Mário!”. Com o modo foto, as condições da experiência fotográfica de SMO permitem explorar as expressões dos personagens, filtros de edição mais do que os outros games que compõem nossa cartografia de jogos. A significativa oferta desses recursos de SMO incluem 19 filtros entre Preto e Branco, Sepia, Blur, Line Drawing, a movimentação de câmera, zoom, simulação de lentes fotográficas como a olho de peixe. O gesto de fotografar em SMO processa ações não diegéticas do jogador. Conforme mencionamos anteriormente, a imagem produzida pelo modo foto se dá a partir da pausa no tempo da narrativa. No caso de SMO, é possível utilizar diversos recursos que incluem a rotação da câmera para a escolha de diferentes ângulos, planos fotográficos, como o close-up, o panorâmico etc.

Disponível apenas para 12 países da Europa, o concurso fotográfico de SMO já realizou duas edições e mobilizou a produção e o compartilhamento das imagens via as redes sociais Instagram e Twitter dos próprios jogadores. Aqueles que não as possuem, devem criá-las como um dos critérios. As demais diretrizes para a participação no concurso incluíam o uso da hashtag #SuperMarioOdyssey, o upload das fotografias e a garantia de autoria das imagens.

Diferentemente de GTA V que oferta acessórios do jogo aos vencedores, não há prêmios para os participantes ganhadores de SMO, o que a Nintendo oferece é a visibilidade do jogador por meio da publicação dessas imagens em seus canais oficiais. Além disso, fica reservado à Nintendo o uso das fotografias para fins de Marketing. Desse cenário todo, o que nos chama atenção é o fato de que até pouco tempo, oito anos, os fóruns e comunidade *gamer* ainda discutiam o uso dos *screenshots* de jogos se eram mesmo fotografias, se

11 Para acessar os comentários e as fotos no site da RockStar Games: <https://www.rockstargames.com/br/newswire/article/52185/Snapmatic-Photo-Contest-LSCarShow-Winners>

poderiam ser considerados arte. Em síntese, todas essas questões suscitadas pelos concursos demonstram como esses debates já estão superados, e dizem mais sobre a autoria das fotografias digitais, a coleta e o banco de dados dos jogadores e das próprias imagens, bem como o atual estágio da indústria dos games.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nosso ver, os fenômenos ligados a *Art of Gaming*, bem como os concursos fotográficos relacionados aos jogos GTA V e Super Mario Odyssey, correspondem a um conjunto de gestos, operações, materialidades, interfaces gráficas e imagens que constituem as chamadas gestualidades fotográficas. Isto é, a *Art of Gaming* faz parte de um guarda-chuva temático mais amplo que busca dar conta das relações entre os games e a fotografia contemporânea.

Como uma espécie de emergência da tecnocultura audiovisual, a *Art of Gaming* suscita inferências bastante pertinentes a respeito do jogo, da fotografia e da arte. No que diz respeito aos jogos digitais, verificamos uma tendência na indústria dos videogames ligada à inscrição da fotografia, sobretudo com o *photo mode*, como um gatilho para o compartilhamento das experiências para além do *gameworld*. Nisto, a fotografia nos games também acompanha a tendência da própria cultura e técnica fotográfica por meio de filtros para a edição, diversas poses dos personagens etc. No território da arte é possível vislumbrar a multiplicidade de sujeitos que se apropriam do jogo enquanto um artefato artístico, isto é, descentralizando a ideia de um “fazer artístico” a partir das situações de jogo.

Em termos de considerações finais, independentemente, do game ser visto como um artefato cultural apropriado por profissionais das artes, ou mesmo como um objeto lúdico resultante do trabalho do designer e do diretor de arte, as suas condições materiais e estéticas mobilizam os modos de produção, armazenamento e compartilhamento típicos da fotografia fora do mundo do jogo.

REFERÊNCIAS

BOGOST, Ian. **A fenomenologia do videogame**. Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 21, n.2, maio. 2018.

BITTENCOURT, João. **Em busca da imagem videojográfica**: uma cartografia das imagens de jogos digitais de 1976 a 2017. Tese de doutorado. São Leopoldo: Unisinos, 2018.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. **Los gestos**: fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

_____. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GALLOWAY, Alexander. **Gaming**: essays on algorithmic culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

JØRGENSEN, Kristine. **Gameworld Interfaces**. Cambridge: The MIT PRESS, 2013.

KEIFER-BOYD, Karen. Jogos Computacionais: arte no século XXI. In: SANTAELLA, Lucia; FEITOZA, Mirna (Org.). **Mapa do jogo**: a diversidade cultural dos games. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

PERANI, Letícia. Estética, técnica e jogo: relações entre o lúdico e a arte fotográfica. **Lumina**, Juiz de Fora, v.08, n.1, jun. 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação Ubíquia**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SMITH, Karl. **The art of video game photography**. Vice, United States, 18 jul. 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/8qxpp4/the-art-of-video-game-photography>. Acesso em: 25 jan. 2019.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 03/10/2019

CONHECENDO CHUÑI BENITE, O LITERATO DE VILLA SAN JUAN: UM PASSEIO PELO HIBRIDISMO CULTURAL E PELAS FRONTEIRAS ENTRE REALIDADE, POLÍTICA E FICÇÃO NO JORNALISMO RESISTENCIANO

Arthur Aroha Kaminski da Silva¹

Resumo: Este artigo aborda o portal online de humor jornalístico nomeado *Angaú Noticias*. Uma espécie de jornal de autoria anônima sediado na cidade de Resistencia, capital da província de Chaco, norte da Argentina, cuja única assinatura ou autoria indicada é a de um personagem ficcional: o “literato” Chuñi Benite. O presente artigo pretende a visualização da proposta literária e jornalística do portal como um produto cultural ficcional de grande potencial simbólico, político e histórico. Para tanto, tenciona a análise específica de um dos textos do portal online, exemplificando seu potencial através de sua inserção nas discussões das relações entre realidade e ficção, história e literatura, jornalismo e hibridismo cultural, como entendidas por autores como Jacques Rancière, Juan José Saer, Néstor García Canclini e Rosane Kaminski. O artigo discute e questiona assim também a construção valorativa estabelecida nos últimos séculos entre o que se considera “verídico” e “ficcional”. Além de contextualizar a produção e existência do portal dentro do cenário sócio-político em que se insere.

Palavras-chave: Ficção. Realidade. *Angaú Noticias*. Chuñi Benite. Chaco.

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (PPGLET/UFPR), é também Bacharel em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (Embap/Unespar), e técnico em Eventos pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR). Tem entre seus principais interesses atualmente as poéticas e culturas da infância, e a análise literária de gêneros como o fantástico e o terror, além de uma eclética atração por diversas áreas da História, História da Arte, Filosofia, Psicologia e Comunicação. E-mail: arthuraroha@gmail.com

MEETING CHUÑI BENITE, VILLA SAN JUAN LITERATE: A TOUR BY THE CULTURAL
HIBRIDISM AND THE BORDERS BETWEEN REALITY, POLITIC AND FICTION IN THE
RESISTENCIANO JOURNALISM

Arthur Aroha Kaminski da Silva

Abstract: This article covers the online portal of journalistic humour named *Angaú Noticias*. A kind of anonymous authored newspaper based in the city of Resistencia, capital of the Chaco province, northern Argentina, whose only signature or indicated authorship is that of a fictional character: the “literate” Chuñi Benite. Intending the visualization of the literary and journalistic proposal of the Argentinian humor site as a fictional cultural product of great symbolic, political and historical potential. It also intends to exemplify this with an analysis of one of the online portal’s texts, exemplifying its potential through its insertion in the discussions of the relations between reality, fiction, journalism, history and cultural hybridity, as they’re understood by authors like Jacques Rancière, Juan José Saer, Néstor García Canclini and Rosane Kaminski. Therefore discussing and questioning the valuative concept established in the last centuries between what is considered “truthful” and “fictional”. In addition to contextualize the production and existence of the portal in the socio-political scenario in which it fits.

Keywords: Fiction. Reality. *Angaú Noticias*. Chuñi Benite. Chaco.

O presente artigo aborda a proposta literária do portal online argentino de autoria anônima *Angaú Noticias*. Um site que se propõe como um jornal online – e que, à primeira vista, não parece diferir de qualquer portal de notícias tradicional –, mas que é um portal de humor e de crítica em níveis diversos (político, literário, jornalístico, cultural). A análise deste portal se dará através de discussões teóricas sobre hibridismo cultural, biografia e as relações entre verdade e ficção conforme propostas por autores como Jacques Rancière, Juan José Saer, Néstor Garcia Canclini, e Rosane Kaminski. E o que proponho através desta análise é uma breve reflexão sobre o processo de produção de ficção como modo de significar e interpretar o mundo, e também de interferir na percepção já estabelecida sobre a realidade histórica e social. A escolha pelo *Angaú Noticias* como ponto de partida para esta reflexão se deu pelo caráter híbrido entre ficção e documento que possui: um jornalismo com o uso de personagens ficcionais e humor.

O *Angaú Noticias* se diz sediado na cidade de Resistencia,² capital da província do Chaco no norte da Argentina, e publica artigos regularmente desde meados de 2008. Organiza-se em fato como um periódico, com seções de notícias locais, nacionais, internacionais, cadernos de economia, esportes e variedades. E noticia fatos e histórias efetivamente ocorridos e também noticiados por outros meios de imprensa. Em suma, funciona efetivamente como um periódico. Mas seus artigos possuem uma fortíssima veia cômica, às vezes de escracho, e quase sempre em tom muito irônico e crítico a dois principais alvos: o meio jornalístico e o meio literário.

2 Resistencia é uma cidade de cerca de 400 mil habitantes, conhecida na Argentina como “*capital de las esculturas*” por ter suas ruas e calçadas tomadas por uma miríade de trabalhos de arte deste tipo, além de sediar uma Bienal de Escultura que está, provavelmente, entre as maiores do nicho no continente. Ademais, é a capital da província do Chaco, uma das regiões com maior concentração de população de origem indígena originária na Argentina. E, infelizmente, também de maior concentração de população em situação de pobreza no país. Como veremos neste artigo, estas combinações entre potencial artístico, contexto histórico, e tensão econômica, acabam por gerar produções culturais bastante interessantes.

Sendo o slogan “*la prensa que te miente pero avisa*” e o termo “*Angaú*”³ os primeiros indícios que o leitor tem do intuito da proposta, que me parece ser, através da paródia, questionar a confiabilidade da imprensa como um todo. Discutir a questão da informação “real”, da “veracidade”, e o hábito de se considerar os meios de imprensa como baluartes da verdade.

O anonimato do(s) autor(es)⁴ é também característica marcante, já que o jornal é mantido por personagens ficcionais: quase todos os artigos são assinados pelo mesmo sobrenome, “Pepe”, antecedido por alguma outra palavra aleatória. Na maioria das vezes uma piada com algum termo em inglês, como “*Dondudad Pepe*” (*Don’t do that Pepe*), ou “*Donlai Enimor Pepe*” (*Don’t lie anymore Pepe*), entre inúmeros outros possíveis exemplos. A estes autores-personagens, os “Pepes”, soma-se a outra figura que parece dar vida ao jornal: Apolinario Fitzgerald Chuñi Benite. Indivíduo (ficcional) que, além de assinar alguns artigos, por vezes “atua” como repórter de campo para o jornal, se tornando ele mesmo participante dos eventos relatados pelos Pepes. E que tem de certa forma sua biografia contada através dos vários artigos que o citam, além de uma *Fan Page* própria. O *Angaú Noticias* é, então, ao mesmo tempo, um jornal e uma obra de ficção, e ele se propõe a ser exatamente isto: um híbrido.

Antes de continuarmos nosso passeio pelo contexto resistenciano, e de olharmos mais detalhadamente para a figura de Chuñi Benite e para outras características dos textos dos Pepes, entretanto, proponho que façamos uma pausa para conversar com os teóricos citados no início do texto. A fim de aprofundar a discussão sobre o hibridismo realidade/ficção aqui pretendida, proponho darmos ouvidos a alguns apontamentos de Juan José Saer em seu livro *El concepto de ficción*. Inicialmente se referindo às obras de cunho biográfico, por exemplo, diz Saer que:

3 *Angaú* é uma palavra de origem guarani que significa algo próximo de “supostamente” ou “como que” (no sentido de “similar a”). Que é amplamente utilizada no *resistencianismo* e *correntinismo* (espanhol regionalizado das regiões de Resistencia e Corrientes, no nordeste argentino) para se referir a algo que parece, mas não é exatamente verdade. Ou seja, se refere a uma lorota, muitas vezes em tom de deboche.

4 A única referência à possível autoria é o nome Sergio Schneider, que surge na parte de informações do site. Ele é indicado como sendo o “*vocal suplente*” do portal, junto de piadas como “*Director: em trámite*” e “*Redacción: bastante*”, além de alguns links para contato falsos. Uma breve pesquisa revela que Sergio Schneider é um jornalista de Chaco, que escreve para diversos jornais do país. Seria necessária uma pesquisa maior, entretanto, para afirmar que o senhor Schneider tem relação direta com a produção do *Angaú Noticias*, ou se a presença de seu nome se trata de mais uma piada do portal.

La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial. El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa (SAER, 2014, p. 10).

Saer assume assim um tom crítico ao que considera uma pretensão “científica” inalcançável por parte de obras que se propõe a contar a “verdade” sobre a vida de uma pessoa. Propondo que a biografia, em fato, é um gênero literário que não difere, necessariamente, de uma obra de ficção. Considero esta proposição interessante no contexto deste artigo, pois propõe retirar o gênero biográfico do pedestal regido por um discurso de detentor da verdade, documental, e aproximá-lo de outros gêneros literários. Algo que, como veremos, o *Angáú notícias* parece pretender em relação ao texto jornalístico.

Esta suposta maior fiabilidade de determinados textos ou documentos é algo que Saer ataca insistentemente. Levando adiante suas reflexões sobre o gênero biográfico, ele nos diz que:

Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal (SAER, 2014, p. 10).

Abarcando assim também a questão da veracidade em gêneros de escrita que são tratados como exclusivamente não ficcionais. E apontando que não é possível garantir a veracidade crua de qualquer informação, mesmo nestes gêneros tidos como “mais fiáveis”. De jornais a documentários, de textos acadêmicos a biográficos, é impossível afirmar com segurança que qualquer texto é imune à ficcionalidade. Este tom crítico, entretanto, é importante esclarecer, não se dá em relação ao gênero da não ficção, mas sim ao discurso que propõe ele como oposto à ficção. E este discurso de oposição entre ficção e não ficção,

especialmente no que tange à tendência de maior valorização do segundo em detrimento do primeiro, é possivelmente um dos focos críticos do *Angá Notícias*, que, em última instância, é uma sátira a esse discurso.

Quem também aborda, e vai ainda mais longe neste tema é Jacques Rancière, em seu livro *A partilha do Sensível* (2009), no qual, entre outros tópicos, o autor aborda a relação entre a racionalidade ficcional ou “razão das ficções” – já que a ficção possui formas e regras de ordenamento e composição próprias –, e os modos existentes de explicação da realidade histórica e social, que ele nomeou “razão dos fatos”. A discussão está presente principalmente no quarto capítulo, nomeado *Se é preciso concluir que a história é ficção*, em que Rancière remexe numa das questões mais polêmicas da disciplina de História: a relação entre literatura e história, entre ficção e realidade. E procura questionar ou mesmo revogar a linha de divisão aristotélica entre a história do historiador e do poeta. Para Rancière, a “realidade” dos fatos é algo desordenado. É o discurso historiográfico que, fazendo uso de elementos convencionados pela racionalidade formal da ficção, confere uma aparência de ordem ao narrar fatos. Nas palavras do autor:

Dito de outro modo – e isso é evidentemente algo que os historiadores não gostam muito de olhar de perto –, a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência. A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica (RANCIÈRE, 2009, p. 54).

Ou seja, para Rancière, a própria existência da História enquanto disciplina só é possível através da aceitação da não existência de uma separação clara do literário. Pois a própria escrita da história se faz pela linguagem. E sendo a linguagem uma convenção, ela está sempre sujeita a filtros de interpretação subjetiva e variável. O autor toca, então, no que Carlo Ginzburg chamava de “contiguidade entre ficção e história” (GINZBURG *apud* KAMINSKI, 2013, p. 66). Sendo esta proposta de Rancière também uma proposta de valorização por parte do olhar do pesquisador para com os produtos ficcionais. As ficções são, afinal, construções intencionais que fazem parte do “saber cultural”, são produtores de sentido que interferem em nossa percepção do mundo: “Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real” (RANCIÈRE, 2009, p.59).

Esta valorização do pesquisador em relação às produções ficcionais é abordada pela historiadora Rosane Kaminski em seu texto *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. Em que a autora procura

(...) fundamentar uma tomada de partido teórico-metodológico no desenvolvimento e na orientação de pesquisas que articulam História e Artes. [No sentido de] (...) adensar, então, no âmbito da pesquisa histórica, um viés interpretativo sobre os produtos culturais ficcionais que evidencie seus *efeitos no real*, valorizando a historicidade e a potência política dos produtos artísticos que, assim, ganham corpo, ao contrário de serem vistos como reflexos do real ou como uma dimensão à parte do mundo da vida (KAMINSKI, 2013, p.65).

Para tanto, Kaminski procede com a análise de discursos de diversos teóricos (Rancière inclusive) que abordaram a questão da contiguidade entre ficção e história. Ela nos explica, citando Hayden White e Michel de Certeau, que a separação entre ficção e verdade vem de uma linha de pensamento construída no século XIX entre os próprios historiadores. Que passaram a “(...) identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la” (WHITE *apud* KAMINSKI, 2013, p. 68). Num processo de desenvolvimento, por parte da História enquanto disciplina, de práticas e convenções “(...) para que o discurso histórico fosse percebido como o *lugar da verdade* do passado” (CERTEAU *apud* KAMINSKI, 2013, p. 68). Algo similar, talvez, ao que fez (faz) o jornalismo no sentido de produzir um discurso de *lugar da verdade* do presente. Estas são convenções que Kaminski questiona, propondo que “a ficção não é necessariamente incompatível com a ideia de verdade” (KAMINSKI, 2013, p.66). E aqui podemos voltar a Saer, que resume o embate valorativo entre fiel à realidade versus ficcional existente no seio das ditas *non-fiction*s da seguinte maneira:

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral (SAER, 2014, p.10-11).

É na oposição a esta “fantasia moral” que o *Angaú Notícias* encontra seu norte. O já citado slogan “*la prensa que te miente pero avisa*” é uma clara referência à toda a imprensa dita oficial que prega divulgar a “verdade”, como se a verdade fosse um objeto sólido e imutável a ser passado adiante sem alterações. Quando, efetivamente, nem sempre o

que é divulgado através dela é essencialmente a *verdade* nua e crua, até porque esta é, muitas vezes, inalcançável em sua plenitude. Desta forma o *Angaú Noticias* se declara mais ‘honesto’, já que desde o princípio declara que *pode* mentir, ou que nem tudo o que lá se publica é necessariamente verdade. Claro que o termo “*miente*”, ali aplicado a toda a imprensa, pode soar forte ou exagerado, já que dentre os meios da imprensa muitos indivíduos procuram, cada qual à sua maneira, ser de fato fiéis (na medida do possível) às suas fontes. Mas o caráter paródico do *Angaú Noticias* procura sempre exacerbar estes pontos conflituosos entre teoria e moralidade. O *Angaú Noticias* é o jornal (pois sim, atua como um jornal) que se aceita como ficção, e leva isso às últimas consequências, criando inclusive um personagem puramente ficcional que se insere em eventos reais. E, para exemplificar isto, proponho abordar e analisar uma matéria específica do portal.

A matéria que escolhi foi publicada em 18 de setembro de 2016. É intitulada “*Bochornosa expulsión del literato Chuñi Benite en la inauguración del McDonald’s chaqueño*”, e é assinada por Dondudad Pepe. Como o título sugere, o artigo ronda a inauguração de um restaurante da famosa rede ianque de *fast food* McDonald’s em solo resistenciano. Mais do que uma simples inauguração, na verdade, noticia a abertura da primeira loja da rede na província de Chaco – o que veio ocorrer somente trinta anos depois da chegada da franquia norte-americana à Argentina –, e os efeitos que isto terá sobre a sociedade e economia locais. Pensando nisso, creio ser importante, antes de seguirmos com a descrição do artigo, procurarmos nos contextualizar – mesmo que superficialmente – com a realidade social e cultural do Chaco argentino.

A província de Chaco faz parte da região do Norte Grande argentino. É uma das províncias com maior proporção de população indígena originária no país e, junto da vizinha Corrientes, é uma das únicas províncias que possuem mais de um idioma oficial. No caso de Chaco, além do espanhol, são considerados idiomas oficiais o *qom* (língua nativa da etnia homônima), o *moqoit* (da etnia Mocoví) e o *wichi* (de etnia homônima). Seu processo de urbanização é extremamente recente, tendo ocorrido somente após a conquista da região pela República Argentina, já na passagem do século XIX para o XX. Durante todo o período de ocupação espanhola na América, a região que hoje é a província de Chaco foi apenas alvo de missões e reduções jesuíticas, não tendo grande interesse

econômico para a coroa. O que permitiu às populações indígenas locais manterem controle sobre a região, destruírem por diversas vezes as tentativas de reduções, e ameaçarem até a cidade de Corrientes, principal centro colonial no norte argentino e ponto de conexão entre as colônias de Buenos Aires e Asunción. Posteriormente, após os processos de independência, o território ficou em litígio entre Paraguai e Argentina, embora não ocupado por nenhuma das duas nações. E só após a deflagração da Guerra do Paraguai, e posterior vitória da Tríplice aliança da qual a Argentina fez parte, é que o governo argentino iniciou o processo de ocupação do que hoje é a província do Chaco. Processo de ocupação este que é chamado de “conquista do Chaco”, e que se deu de maneira belicista, através de uma campanha militar da República Argentina contra as populações indígenas da região. Este conflito só teve fim por volta de 1920.

A capital, Resistencia, foi fundada em 1878 e hoje, com quase quatrocentos mil habitantes, forma um conurbado urbano com sua vizinha Corrientes (capital da província homônima). O nome da cidade deriva exatamente dos conflitos contra indígenas: a cidade teria sido fundada em local de resistência militar, de intermináveis conflitos entre espanhóis, correntinos e, posteriormente, argentinos e as populações indígenas de Chaco. Tudo isto poderia explicar a pouca urbanização e desenvolvimento econômico da província, que teve boa parte de sua população originária exterminada em conflitos muito recentes, e cuja economia se apoia ainda hoje no setor primário: extração de madeira, pecuária e monocultura de algodão. Esta economia de exploração, comum também a outras províncias da Região do norte grande argentino, faz de Chaco uma das regiões de maior concentração de população em situação de pobreza na Argentina. Visto este breve panorama histórico, ficará mais fácil entender o simbolismo do protagonista Chuñi Benite e de muitos dos artigos do *Angaú Noticias*. Servirá também para entender algumas escolhas e características textuais dos artigos dos Pepes.

Os textos de Chuñi, assim como os dos Pepes, têm uma característica bastante marcante: uma intencional escrita coloquial. Mais que isso, a linguagem não só emula a linguagem coloquial, mas a linguagem coloquial das classes sociais de baixa renda de Resistencia. É visível que o autor (ou autores) conhece tão bem o sistema da língua que explora ele. E produz os textos do *Angaú Noticias* não numa linguagem formal típica do

jornalismo, mas sim simulando a linguagem falada nas *Villas*⁵ de Resistencia. Os textos são assim cheios de expressões linguísticas locais e termos provenientes de idiomas indígenas (de onde vem o *Angaú*, como já vimos, por exemplo). Imitam a linguagem do dia a dia dos “*Vagos*”, como são chamados localmente os jovens de classe social média e baixa.

O próprio termo “*Vago*”, como é possível deduzir rapidamente, é carregado de uma carga pejorativa.⁶ Na Argentina, é uma expressão amplamente difundida já há séculos para se referir a populações humildes, a comunidades de trabalhadores de baixa renda, a desempregados, ou pessoas de ocupação “incerta”. A própria definição em dicionário do termo define *Vago* como “alguien que tiene poca disposición para hacer algo que requiere esfuerzo o constituye una obligación, especialmente trabajar”. É sinônimo de preguiçoso, apático, ou, no vocabulário do brasileiro médio, “vagabundo”. Em última instância, é um daqueles termos que explicita o preconceito de uma população em relação àquela camada social que é mais explorada pela sua sociedade. Um termo utilizado com o intuito de culpabilizar um grupo ou alguém em situação de pobreza pela sua condição, sem atentar ao contexto histórico e social que deu origem àquele cenário.

“*El insigne literato*” Apolinario Fitzgerald Chuñi Benite é um escritor habitante de *Villa San Juan*, alcunha de uma região de concentração de população de baixa renda de Resistencia. Benite é o que parte da população argentina chamaria de *Vago*. As informações (de forte viés cômico) que nos são passadas pelo *Angaú Noticias* e pela Fan Page oficial do literato dão conta de uma figura ébria e “pouco produtiva”. Mas, ao mesmo tempo, dão conta de uma figura que, através de suas ações, escancara tensões e profundas questões sociais do cotidiano *chaqueño*. Chuñi Benite é um personagem, uma ficção de veia cômica, mas também é uma potência cultural, uma entidade carregada de simbolismo.

Benite é sempre referido pelo jornal como sendo um autor e pensador famoso, como uma figura respeitada no meio cultural *chaqueño*. Para o *Angaú Noticias*, ele é o maior herói *chaqueño*. E é interessante perceber, para além da inicial aparente comicidade de se chamar um velho alcoólatra e pobretão de “*insigne literato*”, a acidez que o personagem carrega em

5 *Villas* é como são chamadas as regiões ou bairros de concentração de população de baixa renda. Em termos brasileiros, poderíamos dizer que são espécies de favelas.

6 Embora localmente o termo tenha sido assimilado pelos próprios jovens para referirem-se a si mesmos, a origem do termo tem uma conotação pejorativa.

relação àqueles que se consideram, efetivamente, “*insignes literatos*”. Por que, inicialmente, parece cômico tratar Benite como uma figura ilustre, como um homem culto? A potência do personagem, como veremos, é escancarar nossos próprios preconceitos enquanto sociedade. As escolhas de cunho textual, juntamente da criação deste personagem, fazem dar voz a uma população comumente ignorada e não representada em meios midiáticos. A um grupo social marginalizado pela sociedade em que se insere. Através deles, texto e personagem, o(s) autor(es) do *Angaú Noticias* cutucam feridas, questionam e fazem críticas políticas e sociais. E, para entender este processo – e me desculpo pelo longo parêntese –, proponho voltarmos à matéria que propus analisar.

O texto “*Bochornosa expulsión del literato Chuñi Benite en la inauguración del McDonald’s chaqueño*” narra a participação fictícia de Benite num evento que, como vimos, efetivamente ocorreu. Se, de um lado, a participação é fictícia, por outro lado as questões por ele abordadas, como veremos, são bem reais. Ao evento dito real de inauguração da loja atenderam algumas figuras políticas influentes da cidade, como atestam matérias publicadas em jornais “sérios”. Caso do *Diario Norte*, e do *Chaco día por día*, que publicaram matérias sobre o assunto.⁷ Enaltecendo o comparecimento do então governador de Chaco, Domingo Peppo, à “solenidade”. O político, acompanhado de investidores, empresários, e de outros ocupantes de cargos públicos,⁸ deu as boas-vindas à franquia norte-americana. Chegada esta que é vista com muito bons olhos também pelos redatores do *Diario Norte* e do *Chaco día por día*, cujos textos são marcados por um intenso otimismo, exaltando as oportunidades de negócios para produtores locais que daí virão, a quantidade de empregos gerados pela franquia, e a capacitação que gerará. Euforia transmutada em frases como: “*La llegada de McDonald’s a Chaco, 30 años después del desembarco de la marca en*

⁷ As matérias completas podem ser acessadas através dos links informados ao final do artigo.

⁸ Dentre os quais acho curioso apontar o *intendente* (prefeito) Jorge Milton Capitanich, pelo fato de ele ser ex-governador da mesma província, e irmão de Daniel Capitanich, então vice de Peppo no governo. Informações estas que sugerem muita coisa sobre a política resistenciana, que aparentemente tem similaridades com a brasileira no que tange ao domínio e/ou conflito contínuo de certas famílias ou grupos sobre as políticas regionais. Há no artigo, inclusive, uma piada sobre o intendente e o governador estarem “concorrendo” pela comida servida no evento, numa piscada de olho para o leitor no sentido de apontar a tensão entre os dois políticos: resultado de que os Capitanich eram então alinhados ao grupo político de Cristina Kirchner, e que Peppo, após ter chegado ao poder graças aos Capitanich, imediatamente se aproximou dos apoiadores de Mauricio Macri (o contexto político, lembremos, era ainda a recente corrida presidencial argentina do final de 2015).

Argentina, permitirá crear 75 empleos para jóvenes de la provincia (Anônimo5, 2016); ou “(...) se estima que generará alrededor de 1500 puestos de trabajo formales entre directos e indirectos” [e, nas palavras indicadas como do governador] “(...) genera empleo genuino y en particular mano de obra para la juventud chaqueña” (Anônimo6, 2016).⁹ É comemorada então, pode-se dizer, a geração de empregos “genuínos” para os “vagos”.

Vejamos agora como é narrada a fictícia chegada de Chuñi Benite ao evento e sua posterior “vergonhosa expulsão”. O texto se inicia como o dos demais jornais, enaltecendo a presença dos figurões políticos locais. Mas as piadas e a acidez política se fazem presentes desde as primeiras linhas:

(...) todo estaba listo en el flamante local de comidas rápidas para recibir las autoridades que iban a encabezar el acto de inauguración, el señor gobernador de todos los chaqueños, Domingo Lluvioso Peppo, y el señor intendente de todos los resistencianos, Jorge Hilton Capitanich. Como se sabe, pero nadie admite, ambos líderes populares se tienen más o menos el mismo aprecio que Donald Trump y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Anônimo1 [PEPE], 2016, s/p).

Daí em diante é narrado o momento em que os políticos adentram o shopping¹⁰ em que se localiza o restaurante e se encaminham para o mesmo. No caminho, passam por um grupo de “intelectuais de *Villa San Juan*” (entre eles o senhor Benite), que, ao verem a comitiva do governador a caminho da loja, procuram se mesclar ao grupo a fim de entrar no evento, que era fechado. Manobra percebida pela segurança do shopping em função da atitude do grupo:

(...) tomaban vino tinto de una botella de gaseosa. El intento de impedir que se advirtiera la libación alcohólica era burdo, ya que el envase utilizado era de Sprite. En ese momento el literato y los suyos intentaron mezclarse con las comitivas de funcionarios provinciales y municipales, pero la maniobra fue fácilmente advertida por los custodios del shopping, sobre todo porque Benite y su gente se habían quitado las remeras y las hacían girar como hélices de helicópteros mientras cantaban a los gritos “Brasil, decime qué se siente...”.

9 As matérias de ambos os jornais citados não são assinadas. Os textos completos podem ser acessadas nos portais dos respectivos jornais através dos links listados ao final do artigo.

10 É interessante aqui fazer uma esclarecimento: nunca antes Resistencia teve um shopping. Este, recente, é o primeiro. O pretense desenvolvimento social e econômico é aqui que se está medindo, desimportando se a cidade ainda tem elevados índices de desemprego e pobreza, os ricos e novos ricos produtores de soja agora têm, vê-se, acesso aos bens ícones do capitalismo. A ascensão do cultivo de soja e os efeitos disto na Província do Chaco lembram em muito o processo símil ocorrido em alguns estados do Centro-Oeste, Norte e Sul do Brasil.

También había algunas banderas y pancartas en las que se leía “Fuera yanquis de la avenida Sarmiento”¹¹ y “Estado Sunido devolveno las Malvina, el Canal de Bigle y la Peña de Gilbratar”. Cerca de un local de electrodomésticos, los revoltosos también quemaron cubiertas y un muñeco de Chuck Norris. Además, pintaron vidrieras con aerosol exigiendo una revancha de Marvin Hagler a Juan “Martillo” Roldán por la pelea que ambos protagonizaron en 1988 (Anônimo 1 [PEPE], 2016, s/p).

A isto se segue um bate-boca e confusão entre os intelectuais de *Villa San Juan* e a segurança do shopping, que progride para uma troca de agressões físicas que culmina na chegada da polícia e prisão de Benite e seus companheiros.¹² Me interessa, porém, que exploremos o trecho citado acima. À primeira vista a descrição de Benite e seu grupo, e posterior briga com seguranças e polícia, faz lembrar as inúmeras situações de conflito que vemos em shoppings no Brasil. Quando grupos de jovens de periferia, de favelas ou bairros de população de baixa renda se reúnem em shoppings de capitais brasileiras, muitas vezes são recebidos com receio pela administração e público de classe média e alta desses ambientes. Há, inclusive, incontáveis casos de shoppings que proíbem a entrada de jovens destes contextos sociais através de um filtro visual: proíbem a entrada de pessoas com as vestimentas que estes grupos costumam usar.¹³ Claro, no texto do *Angaú Noticias* há claramente também uma crítica, em tom bem humorado, ao comportamento e práticas destes jovens. Mas acho interessante refletir sobre o simbolismo dessa hipotética situação imaginada que tanto se assemelha à realidade: por que os jovens de *Villa San Juan*, ou de qualquer outra *Villa*, são bem vindos a um shopping na função de servir, mas não enquanto clientes? Nem sempre há exageros ou “mau comportamento” por parte destes grupos. Então, por que a ideia de empregá-los no McDonald’s é vista como interessante, mas permitir a eles se reunirem em shoppings para lazer não o é? Vejam, não pretendo aqui dar respostas nem impor ou sugerir uma posição ideológica em relação a isto. Proponho-me somente, assim como os autores do *Angaú Noticias*, a incitar reflexões. E por isto trago mais um teórico para este texto, a fim de enriquecer estas discussões.

11 A *Avenida Sarmiento* é uma recentemente modernizada rua de Resistencia. Nela fica o shopping onde “ocorreram” os eventos narrados no texto aqui analisado.

12 A descrição do combate é a parte de humor mais raso do texto, com descrições surreais e de humor até escatológico. Após o fim da descrição, o texto retoma o tom político.

13 Estes casos são tão comuns em grandes cidades brasileiras que não creio nem ser necessário listar exemplos de matérias jornalísticas sobre o tema aqui. Caso algum leitor queira se informar, basta fazer uma rápida pesquisa online sobre “rolê” ou “rolezinho” no shopping (nome dado a estes encontros) para encontrar uma lista infindável de matérias sobre o assunto.

Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas*, traz algumas interessantes reflexões sobre as construções dos “manuais” comportamentais e de consumo na sociedade. No capítulo *Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos*, por exemplo, ele diz que:

O desenvolvimento moderno tentou distribuir os objetos e os signos em lugares específicos: as mercadorias de uso atual nas lojas, os objetos do passado em museus de história, os que pretendem valer por seu sentimento estético em museus de arte. Ao mesmo tempo, as mensagens emitidas pelas mercadorias, pelas obras históricas e artísticas, e que indicam como usá-las, circulam pelas escolas e pelos meios massivos de comunicação. Uma classificação rigorosa das coisas, e das *linguagens* que falam delas, sustém a organização sistemática dos espaços sociais em que devem ser consumidos. Essa ordem estrutura a vida dos consumidores e prescreve comportamentos e modos de percepção adequados a cada situação. Ser culto em uma cidade moderna consiste em saber distinguir entre o que se compra para usar, o que se rememora e o que se goza simbolicamente. Requer viver o sistema social de forma compartimentada (CANCLINI, 2000, p. 300-301).

Explicando como se desenvolveu, ao longo da modernidade, um sistema de compartimentação de comportamentos sociais. Uma normatização pelo hábito, que só aceita determinados comportamentos e consumos em certos espaços sociais. E que ser “culto” em uma pólis moderna¹⁴ é saber perambular entre estes espaços e situações adaptando seu comportamento a cada um deles. Canclini fala de como o “mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*”, em que as pessoas cumprem “obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica” (CANCLINI, 2000, p. 288). Mas estas normatizações sociais são construções discursivas, comportamentos socialmente induzidos, não baluartes inalteráveis. Então é fácil entender porque muitas vezes – como o próprio Canclini aponta –, geram conflitos:

14 E aqui também voltamos à questão do “Por que, inicialmente, parece cômico tratar Benite como uma figura ilustre, como um homem culto?”, levantada anteriormente deste artigo. A questão é que vinculamos a ideia de “ser” culto a um estereótipo. Um rótulo, que, como Canclini explica, já não faz sentido no contexto da cultura urbana. Canclini diz, por exemplo, que em seu livro discute a “hibridação intercultural, ampliando o debate sobre os modos de nomeá-la e os estilos com que é representada”. E aborda, “uma noção que aparece nas ciências sociais como substituto do que já não pode ser entendido sob os rótulos de culto ou popular: usa-se a fórmula cultura urbana para tratar de conter as forças dispersas da modernidade”. Além de discutir os processos tidos por ele como “fundamentais para explicar a hibridação, a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 2000, p. 284).

Contudo, a vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 2000, p. 301).

Voltando agora ao texto do *Angaú Noticias*, considero interessante também as descrições do protesto dos personagens/habitantes de *Villa San Juan* contra a abertura da franquia da rede ianque. Primeiro em função dos símbolos escolhidos para o protesto: a queima de um boneco do ator Chuck Norris e a exigência de uma revanche de uma luta famosa de boxe. Pois, além de gerarem um tom cômico para a situação, expõe detalhes bastante tangíveis da relação e influência cultural norte americana sobre a América Latina. E, segundo, pelo texto de uma das placas de protesto, que é descrita como contendo a frase “Estado Sunido devolveno las Malvina, el Canal de Bigle y la Peña de Gilbratar” (Anônimo1 [PEPE], 2016, s/p). Num protesto que computa três conflitos distintos que envolveram a Argentina – tanto já independente quanto enquanto colônia espanhola –, o Chile e o Reino Unido.¹⁵ Inimigos do passado que são tratados como uma única entidade imperialista personificada, no cartaz, como os Estados Unidos da América. Em mais uma piada que carrega – na aparente comicidade pela inicial presunção de ignorância do protestante que podemos criar – uma potência reflexiva maior do que tem à primeira vista. Não vou aqui iniciar uma discussão historiográfica sobre as relações das citadas contendidas enquanto reflexos dos processos de conflito entre e contra os grandes impérios europeus, suas reverberações nas colônias, e todas as indefinições fronteiriças que geraram os processos de independência e a formação dos Estados nacionais latino americanos. Nem sobre a possibilidade de considerarmos os Estados Unidos da América como o império que coloniza estas jovens nações hoje. O que eu quero é apontar a imensidão de possibilidades de análise contidas em uma única frase de um texto de ficção. Quanta potência e simbolismo pode uma piada de um texto de humor conter.

15 Os conflitos citados, deduzo, são a Guerra das Malvinas (1982) entre Argentina e Reino Unido, o Conflito de Beagle (1978), entre a Argentina e o Chile, e a cessão (do Rochedo) de Gibraltar pela Espanha ao Reino Unido (1713) após a Guerra de Sucessão Espanhola.

No fim, após a narrativa dos protestos e da prisão de Benite e demais literatos de *Villa San Juan*, o texto do *Angaú Noticias* volta sua atenção aos discursos dos políticos ocorridos no evento factual de inauguração. Sobre a geração de empregos e as oportunidades de negócios, e os discursos encarados com muito otimismo pela imprensa *chaqueña* (como vimos pelos textos do *Diario Norte* e do *Chaco día por día*), escreveu o *Angaú Noticias*:

Pese a la conmoción generada, el acto de inauguración se llevó a cabo. Capitanich, al cabo de dos horas y cuarto de hablar de los indicadores macro y microeconómicos del presente nacional e internacional, dijo que como alcalde de Resistencia se comprometía a conseguir que al menos el 10% de las semillas de sésamo que llevan los panes de las hamburguesas de la cadena norteamericana sean provistos por productores locales. Peppo, por su parte, minimizó los hechos de violencia de minutos antes (“no permitamos que los inadaptados de siempre empañen los logros de la Patria”) y celebró “la llegada de esta inversión que nos pone a la altura de las principales capitales del mundo, donde también hay locales McDonald’s” (Anônimo 1 [PEPE], 2016, s/p).¹⁶

Como se vê, o texto assinado pelos Pepes assume um tom bastante ácido em relação às promessas dos políticos sobre as enormes possibilidades de negócios para produtores locais. Questionando (como sempre com humor) as chances dos pequenos produtores *chaqueños* virem a ser, em fato, os fornecedores da cadeia de restaurantes. Se a chegada do McDonald’s significará, efetivamente, um aumento de renda para as populações mais necessitadas da província. E brinca com o discurso do governador, cedendo a ele na ficcionalidade a frase “*no permitamos que los inadaptados de siempre empañen los logros de la Patria*” (Anônimo1 [PEPE], 2016, s/p). Escancarando novamente os conflitos e preconceitos sociais que culpabilizam determinadas camadas da sociedade por um “atraso” no progresso da nação. Atacando novamente a ferida sempre aberta que é o preconceito em relação aos ditos “inadaptados”, àqueles que vivem à margem da sociedade. O que acaba ironizando a comemoração presente em outra frase (já não tão ficcional, já que isto foi comemorado também no discurso real): “*la llegada de esta inversión que nos pone a la altura de las principales capitales del mundo, donde también hay locales McDonald’s*” (Anônimo1 [PEPE], 2016, s/p). Que explicita a ambição do governante em colocar a cidade de Resistencia num patamar equivalente ao das principais capitais do mundo.

¹⁶ Este trecho ‘pinta’ um retrato de cada um desses políticos. Capitanich, kirchnerista que também foi Ministro da Economia e Desenvolvimento Social da Argentina em 2001, utilizava repetidamente este modelo de discurso ao falar com jornalistas. Peppo, por sua vez, fica retratado pelo discurso politicamente correto à que constantemente recorre, e visivelmente alinhado ao neoliberalismo do governo de Macri.

Agora pergunto a você leitor: excluindo-se o teor puramente humorístico do *Angaú Notícias*, o que soa mais ficcional? A ideia e discurso de progresso baseada na chegada de uma franquia de *Fast Food* estrangeira a uma cidade, ou a cena de conflito imaginada pelo *Angaú Notícias*, com um grupo de jovens de baixa classe econômica sendo expulsos e presos por tentarem participar de um evento junto da classe política da cidade? Considerar sinônimo de triunfo cultural a presença de uma loja de hambúrgueres em sua cidade, ou a desconfiança em relação ao positivo efeito sócio econômico prometido às classes necessitadas com a chegada do restaurante? Novamente, o que visó aqui não é tomar um posicionamento político em relação à inauguração do McDonald's em Chaco, ou tentar desvendar a efetividade econômica disto. Mas sim refletir sobre as tênues fronteiras entre ficção e realidade, em específico, na imprensa, e nos processos pelos quais a ficção influi no real. Citando novamente Canclini, que no trecho a seguir falava de mídias diversas (Tv, cinema, e até videogames), mas que, creio, coincide com as discussões aqui pretendidas:

Não se trata, é claro, de retornar às denúncias paranoicas, às concepções conspirativas da história, que acusavam a modernização da cultura massiva e cotidiana de ser um instrumento dos poderosos para explorar mais. A questão é entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz. Há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras. (...) Os sentidos das tecnologias se constroem conforme os modos pelos quais se institucionalizam e se socializam (CANCLINI, 2000, p. 308).

A própria presença de figuras de grande representatividade política à inauguração da franquia internacional é um brinquedo midiático, uma encenação. Uma peça teatral com a qual nossa sociedade se acostumou a conviver no seu dia a dia. Numa novela que acompanha diariamente através dos jornais (mais ainda dos telejornais). Algo amplamente discutido por Canclini, autor a que apelo aqui mais uma vez:

'Aparecer em público' é hoje ser visto por muita gente dispersa frente ao televisor familiar ou lendo um jornal em sua casa. Os líderes políticos e intelectuais acentuam sua condição de atores teatrais, suas mensagens são divulgadas se são 'notícia', a 'opinião pública' é algo mensurável por pesquisas de opinião. O cidadão se torna cliente, 'público consumidor' (CANCLINI, 2000, p. 290).

Todas estas questões demonstram que a divisão em termos valorativos ou hierárquicos entre “realidade” e “ficção” é como disse o já citado Saer, uma “mera fantasia moral”. A ficção não pode ser tratada como sinônimo de falsidade, como antagonista da verdade. Ela não visa competir com a não-ficção. Não deve nem solicita ser vista como verdade. E aqui podemos voltar às lúcidas declarações de Saer, o qual discorre da seguinte maneira:

(...) la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso (SAER, 2014, p.12).

E é para este ponto central de todo o problema a que se refere Saer, que os teóricos citados no início deste artigo também apontavam: a ficção é um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. Ficção e realidade são indissociáveis, pois uma se ancora na outra, uma influi na outra. As ficções, os “enunciados políticos e literários” – como vimos com Rancière –, são parte de um “saber cultural”, são produtores de sentido que fazem efeito no real (RANCIÈRE, 2009, p.59). Por isto me alinho com os teóricos que valorizam obras ficcionais como fonte para pesquisas sobre os contextos em que se inserem. Aos teóricos que valorizam como diz Rosane Kaminski, “a historicidade e a potência política dos produtos artísticos”, reconhecendo seus efeitos no real, sua corporificação na realidade. E não os vendo como algo à parte do mundo (KAMINSKI, 2013, p. 65).

E o literato Chuñi Benite, para mim, passando por cima de qualquer possível preconceito relacionado ao viés humorístico, é um destes produtos artísticos que ganham corpo. Que transitam entre o ficcional e o literário. Claro, não estou dizendo que os textos do *Angaú Noticias* devem ser encarados como não-ficção. Eles são ficções. Mas são ficções que (voltando a Saer uma vez mais) constroem um tratamento específico do mundo, inseparável daquilo que tratam. São textos que produzem um simbolismo, que transmutam elementos e características sociais em personagens muito representativos. Como diz Saer:

No podemos ignorar que en las grandes ficciones (...) está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. (...) Podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa¹⁷ (SAER, 2014, p. 15-16).

E como diz Marcio Seligmann-Silva, “todos temos uma intuição do que seria ficção ou um relato factual”, mas “(...) não existe nenhum relato puramente factual, assim como toda ficção está marcada pelo real e, portanto, se não ‘representa’ (no sentido positivista), no mínimo indica a realidade de onde nasceu” (SELIGMANN-SILVA *apud* KAMINSKI, p.66). Então, por fim, convenhamos: o *Angaú Noticias* e o ilustre literato Chuñi Benite são, definitivamente, muito indicativos da realidade onde nasceram. Neles reside, estou seguro, uma potência simbólica e política muito grande. Uma potencialidade para análise literária e histórica que, acreditei eu, merecia a atenção, por exemplo, deste artigo. E, dito isto, creio que aqui podemos encerrar nosso breve passeio pelos charcos ficcionais, políticos e jornalísticos *chaqueños*.

REFERÊNCIAS:

Anônimo1 [PEPE, Dondudad]. Bochornosa expulsión del literato Chuñi Benite en la inauguración del McDonald’s chaqueño. [18 de Setembro de 2016]. Resistencia, Argentina: Site **Angaú Noticias**. Disponível em: <<http://www.angaunoticias.com.ar/variete/2948-mcdonalds.html>>. Acesso em: jan. 2019.

Anônimo2. **Angaú Noticias**: la prensa que te miente pero avisa. Resistencia, Argentina. Site disponível em: <<http://www.angaunoticias.com.ar/>> Acesso em: jan. 2019.

Anônimo3. Fanpage de Chuñi Benite. <<https://www.facebook.com/ChuniBenite/>> Acesso em: jan. 2019.

Anônimo4. McDonald’s abrió sus puertas en el patio de comidas del Shopping Sarmiento. [15 de Setembro de 2016]. Resistencia, Argentina: Jornal **Chaco dia por dia**. Disponível em: <<http://chacodiapordia.com/interes-general/noticia/113855/mcdonald%E2%80%99s-abrio-sus-puertas-en-el-patio-de-comidas-del-shopping-sarmiento>>. Acesso em: jan. 2019.

17 Para mais informações sobre a noção de literatura como uma antropologia especulativa, que não abordarei com mais afinco aqui, fica a sugestão do seguinte artigo: NODARI, Alexandre. La literatura como antropología especulativa. **ClimaCom Cultura Científica**. Campinas, ano 3, n. 6, p. 69-81, ago. 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2014/12/dossie_territorios.pdf>. Acesso em: 19 de jul. 2017.

Anônimo5. McDonald's abrirá a finales de septiembre en Resistencia y empleará a 75 chaqueños. [26 de Julho de 2016]. Resistencia, Argentina: Jornal **Diario Norte**. Disponível em: <<http://www.diarionorte.com/article/140420/mcdonald%E2%80%99s-abrira-a-finales-de-septiembre-en-resistencia-y-empleara-a-75-chaquenos>>. Acesso em: jan. 2019.

Anônimo6. Se inauguró un local de McDonald's en Chaco. [15 de Setembro de 2016]. Resistencia, Argentina: Jornal **Diario Norte**. Disponível em: <<http://www.diarionorte.com/article/142503/se-inauguro-un-local-de-mcdonald%E2%80%99s-en-chaco>>. Acesso em: jan. 2019.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2000.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur (org.); KAMINSKI, Rosane (org.). **História e Arte**: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 65-93.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

O INCRÍVEL MUNDO DE GUMBALL: REFLEXÕES SOBRE HIBRIDAÇÃO,
HIPERTEXTO, ANTRÓMOPORFISMO E TECNO-IMAGEM NA NARRATIVA SERIADA
NO *MEDIA LIFE*¹

Janiclei Mendonça²

Resumo: O artigo visa refletir sobre a hibridação estética e os hipertextos presentes na estrutura narrativa da série de animação *O Incrível Mundo de Gumball* (2011) de *Ben Bocquelet*, discutindo-os no interior do conceito da tecno-imagem de Vilém Flusser, com o objetivo de compreender a obra enquanto produto dos novos modos de produção e consumo audiovisual contemporâneo. Para tanto, o texto aborda temas como narrativa, hipertexto, antropomorfismo, imagens técnicas, hibridismo estético, sociedade contemporânea e *media life*, utilizando como base teórica autores como Mark Deuze, Andreas Hepp, Uwe Hasebrink, Anthony Giddens, Jean-François Lyotard, Marc Augè, Zygmunt Bauman, David Bordwell, Kristin Thompson, Vilém Flusser, Gérard Genette, Alberto Lucena Jr., Renato Luiz Pucci Jr., Lucien Lévy-Bruhl, Zilá Bernd e Jacques Aumont et al. Para a metodologia, optou-se pela Análise e Interpretação Simbólica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété utilizando o procedimento de detecção de metáforas e redes metafóricas, uma vez que a obra se estrutura a partir da criação de um universo diegético que se afasta do mundo real.

Palavras Chave: Série de Animação. Tecno-imagem. Antropomorfismo. Hipertexto. Hibridação.

209

1 Artigo apresentado no GT Comunicação, Mídia e Consumo do 9º Encontro de Pesquisa em Comunicação (ENPECOM).

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens: Estudos do Cinema e Audiovisual. Universidade Tuiuti do Paraná. Docente dos cursos de Publicidade e Propaganda, Design de Animação e Jogos Digitais do Centro Universitário Curitiba – UNICURITIBA.
E-mail: janiclei.mendonca@gmail.com

THE AMAZING WORLD OF GUMBALL: REFLECTIONS ABOUT HYBRIDIZATION,
HYPERTEXT, ANTHROPOMORPHISM AND TECHNO-IMAGE IN THE SERIAL
NARRATIVE IN MEDIA LIFE

Janiclei Mendonça

Abstract: This academic article aims to reflect about the aesthetic hybridization and the hypertexts in the narrative structure of the animation series *The Amazing World of Gumball* (2011) of Ben Bocquelet, arguing them within the concept of techno-image of Vilém Flusser in order to understand the work as product of the new ways of contemporary audiovisual production and consumption. Therefore, the text approaches subjects as narrative, hypertext, anthropomorphism, technical images, aesthetic hybridism, contemporary society and media life using as theoretical basis authors such as Mark Deuze, Andreas Hepp, Uwe Hasebrink, Anthony Giddens, Jean-François Lyotard, Marc Augè, Zygmunt Bauman, David Bordwell, Kristin Thompson, Vilém Flusser, Gérard Genette, Alberto Lucena Jr., Renato Luiz Pucci Jr., Lucien Lévy-Bruhl, Zilá Bernd e Jacques Aumont et al. For the methodology, it was opted for the analysis and symbolic interpretation of Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété using the procedure of detection of metaphors and metaphorical networks, since the work is structured from the creation of a diegetic universe that moves away from real world.

Keywords: Animation Series; Techno-image; Anthropomorphism; Hypertext; Hybridization.

INTRODUÇÃO

Em tempos de intensa midiatização dos produtos audiovisuais, é observada a crescente popularidade das séries de animação entre as diversas camadas etárias, fato este que aponta para mudanças significativas das estruturas narrativas e abordagens do gênero. Assim, investigar as animações seriadas pressupõe um olhar que não apenas privilegia o entretenimento, mas que considera os diversos aspectos que compõe a obra no interior da sociedade contemporânea e, portanto, seus modos de pensar, produzir e consumir narrativas.

Nesse sentido, o presente texto se propõe a analisar a série animada *O Incrível Mundo de Gumball* (2011) de Ben Bocquelet – produzida exclusivamente para a Cartoon Network – no intuito de compreender a obra enquanto narrativa proveniente de novos modos de produção e consumo audiovisual contemporâneo, a partir da reflexão sobre o hibridismo estético e os hipertextos que compõem sua estrutura narrativa e à luz do conceito da techno-imagem de Vilém Flusser.

Para tanto, o artigo percorre campos de conhecimento como narrativa, hibridação estética, antropomorfismo, imagens técnicas, hipertexto, sociedade contemporânea e *media life*. Dessa maneira, são revisitados autores como Mark Deuze, Andreas Hepp, Uwe Hasebrink, Anthony Giddens, Jean-François Lyotard, Marc Augè, Zygmunt Bauman, David Bordwell, Kristin Thompson, Vilém Flusser, Gérard Genette, Alberto Lucena Jr., Renato Luiz Pucci Jr., Lucien Lévy-Bruhl, Zilá Bernd e Jacques Aumont et al.

Para a metodologia, optou-se pela Análise e Interpretação Simbólica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété utilizando o procedimento de detecção de metáforas e redes metafóricas, uma vez que a obra se estrutura a partir da criação de um universo diegético que se afasta do mundo real, presente ou imaginável, ou então, aparece como plausível atravessado por elementos heterogêneos que rompem com a coerência realista e suas metáforas são detectáveis por intermédio da ampliação, ou seja, das deformações visuais (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012).

DA TECNO-IMAGEM: A SÉRIE DE ANIMAÇÃO À LUZ DE FLUSSER

Segundo Vilém Flusser, por tecno-imagem, se compreende as produções (artísticas ou não) que se afastam das imagens tradicionais devido à utilização de artefatos eletrônicos (FLUSSER, 2008), isto é, as imagens técnicas são frutos provenientes da relação entre produtor/imaginador e equipamento com o qual se torna possível a criação de imagens estáticas (fotografia) ou em movimento (vídeo), pois as imagens tradicionais (pintura, escultura, entre outros) surgem, necessariamente, pelo crivo da concepção artística e pelas mãos, diferentemente das imagens formadas a partir de equipamentos como a máquina fotográfica, a câmera de vídeo e o computador que ainda requerem a manipulação manual, mas entre o autor e a obra encontra-se a “tecla³” como mediadora para a realização do trabalho.

Dessa maneira, Flusser aponta para o fato de as pontas dos dedos serem uma espécie de regentes no atual contexto de produção, cuja principal função é condensar imagens por meio de botões que, ao serem acionados, fazem com que os aparelhos juntem elementos pontuais para formar imagens. Por esse ângulo, as imagens retratadas não se configuram em “reais”, porém superfícies imaginadas pelo produtor/imaginador e, portanto, se tornam em imagens imaginadas (FLUSSER, 2008).

Contudo, qual é o papel do imaginário nesse contexto de produção?

[...] imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos em mundo tornado impalpável, inconcebível e inimaginável (FLUSSER, 2008, p. 45).

Ainda conforme Flusser, a superficialidade contemporânea em relação ao consumo das imagens técnicas é evidente, ou melhor, nos sinaliza que critérios como autêntico e superficial, real e aparente, verdadeiro e falso já não necessariamente se aplicam às obras. O que se deseja é navegar pela superficialidade das imagens produzidas pelos aparelhos e nem sempre se considera suas gêneses. Nessa lógica, é na superficialidade que as tecno-imagens se formam. É na virtualidade que encontra respaldo em sua estruturação, pois

3 Por “tecla” ou “botão” o presente texto faz menção também aos mouses, scanners, mesas digitalizadoras, entre outros aparatos que não necessariamente utilizam “teclas” para captação de imagem, mas ainda assim tornam possível a composição do físico em digital.

ao acionar o botão, a máquina captará a intenção do produtor/imaginador e, em grande medida, é isso que o espectador almeja ver. Por consequência, uma série de fatores é implicada na formação dessas imagens, uma delas é a opacidade⁴, ou seja, não se atenta mais para o “como” e o “que” envolve aquela imagem, mas apenas o que ela está dizendo, o que está no campo de visão, na moldura.

Com isso em mente, ao voltar o olhar para a série de animação na busca de compreender o gênero a partir da tecno-imagem, surgem algumas questões como: o desenho animado se enquadra como imagem técnica? Em que ponto essa categoria audiovisual se aproxima e se afasta da concepção de Flusser, uma vez que para se materializar o desenho precisa do traço e da percepção artística para, somente após, recorrer aos aparatos eletrônicos e, por fim, chegar ao espectador?

No intuito de responder essas questões, é basilar revisitar – ainda que brevemente – como essa peça audiovisual é produzida. Dessa forma, Lucena Jr. atenta para o fato de que as animações tradicionais eram desenvolvidas diretamente em folhas de acetato, quadro a quadro, para depois serem fotografadas e televisionadas. Com o advento da computação gráfica – e graças ao desenvolvimento das plataformas computadorizadas – a área pôde contar com o computador como uma ferramenta complementar no processo de produção animada. Não obstante, o autor adverte para a compreensão de que, ainda que haja diversos softwares destinados a facilitar o trabalho dos desenhistas, estes (softwares e computador) ainda não realizam o fundamental: o trabalho artístico manual é característica inerente à animação (LUCENA, 2011). O critério artístico, inato ao cartunista, não é compreensível para a máquina, ou seja, resta ao aparato apenas realizar as ações (*input*) determinadas pelo animador para gerar a obra (*output*). Ainda assim, o traço, o design, é produzido anteriormente à digitalização da imagem e, portanto, é nesse ponto que a narrativa animada se afasta do conceito de tecno-imagem. No entanto, a produção seriada se enquadra no conceito de tecno-imagem no segundo momento de produção, quando se recorre à computação para a realização do material, isto é, quando ocorre a utilização dos aparatos eletrônicos para a animação das imagens concebidas estaticamente.

4 Ver desenvolvimento do termo na página 11.

Nesse seguimento, outro aspecto merece atenção. Se na concepção de Flusser as imagens criadas a partir do apertar uma “tecla” são captadas de uma realidade, transformadas em uma superfície imaginada e imaginária, compreendendo dessa maneira uma “distorção” de seu sentido inicial, no que concerne a animação as imagens não são captadas de um “real”, mas são criadas com base na imaginação do produtor/imaginador, quer dizer, as imagens animadas são fruto da mente criadora de alguém e não partem, obrigatoriamente, de um fato real, mas este pode servir de base para a criação e, assim sendo, as imagens já nascem “distorcidas”. Aqui, a concepção de imagens na animação se afasta do conceito da tecno-imagem de Flusser, apontando para uma elaboração imaginária que tem por base a subjetividade artística do criador que opta por uma técnica (ou um conjunto de técnicas) para materializar sua obra.

Observando o objeto de estudo, se verifica que o conjunto de elementos que formam a estética hibridizada, compreendida na narrativa, aglomera conhecimentos diversos (para além de uma concepção subjetiva da realidade e estilo artístico) sobre técnicas diferentes de animação que, por seu turno, revelam a confluência de estilos, ou seja, se estrutura um universo concatenado por imagens do “real” (fotografia) e traços (2D e 3D) que partem do imaginário do produtor/imaginador – envolvendo neste caso, além das técnicas, a estrutura narrativa e o antropomorfismo –, se tornam imagens imaginadas quando materializadas – traços e pontos que se formam no écran do monitor – e dialogam com o imaginário do espectador – que faz conexões via *hiperlinks*, ou seja, o espectador faz conexões a partir dos elementos inseridos no interior da narrativa e que são interconectados de maneira a “guia-lo” na leitura da obra.

Seguindo com Flusser, “O imaginador é condenado à superficialidade pela opacidade do aparelho e, ao mesmo tempo, emancipado pela opacidade do mesmo aparelho” (FLUSSER, 2008, p. 43 e 44). Nesse sentido, por opacidade se compreende a materialização da obra por meio da captação e elaboração das imagens no campo fílmico, isto é, diz respeito às imagens captadas e montagem da narrativa para que constituam não apenas em ícones, mas em discursos, neste caso, audiovisuais. Dessa maneira, no tocante a opacidade, ao criar um mundo e personagens híbridos, a obra em questão – assim como as demais – se torna inevitavelmente opaca, pois o produtor/imaginador cria e

manipula simultaneamente sentidos que são projetados para o espectador que os assimila. Nessa acepção, as imagens técnicas e, por conseguinte, as imagens animadas se tornam “projetores” e não reflexos de significados e justamente por esta razão (fazendo aqui uma breve digressão) muitos consideram o gênero animado como um produto audiovisual “perigoso”, pois pode desenvolver discursos ao público (em sua maioria infantil) nem sempre bem-vindos.

Imagem 01 – Fotografia de uma pessoa manipulada para o episódio O Plano (2013)



Fonte: Netflix

Imagem 02 – A mesma pessoa anterior, agora em vídeo no episódio A Atualização (2015) (e sem a manipulação anterior) desempenhando papel de um dos criadores do personagem Boberto



Fonte: Youtube

Nas imagens acima, se observa duas instâncias: a primeira, na qual o “real” – ou ao menos a simulação de uma realidade – se mescla à narrativa animada pela inserção de um painel a qual traz estampada a fotografia de uma pessoa (imagem 08) e pelo vídeo produzido para a história (imagem 09). Em ambas as imagens se observa a presença do mesmo ator que, para o episódio *O Plano* (2013) tem seus aspectos físicos alterados propositadamente. Esse fato se confirma ao assistir o episódio *A Atualização* (2015) em que o ator volta à cena – agora no papel de um designer – para falar sobre as melhorias realizadas no novo modelo de robô Boberto.

Desta feita, o ator não sofre nenhuma intervenção gráfica como em *O Plano*, no entanto, está vestido com a mesma camiseta preta do episódio que ocorreu dois anos antes. Esse (assim como outros aspectos distribuídos na série de animação) indicia uma intenção do produtor/imaginador no interior da série? É aqui que entra a segunda instância: a da intenção. Decerto nunca se saberá o verdadeiro objetivo por detrás dessa “estratégia”. Ainda assim, ao assistir os episódios, não se discute essas particularidades (a não ser que o espectador lembre este detalhe, porém isso não afeta o sentido da história). Outrossim, o fato do ator aparecer com a mesma camiseta nos dois episódios pode se constituir em um *link* intencional que reflete uma produção atenta à constituição da rede sógnica e hipertextual (metafórica) que estrutura a obra como um todo. Apesar disso, o episódio em si se desenvolve normalmente, ou seja, se toma o mundo (narrativa) criado como possível e tangível enquanto se desenvolve.

Nessa lógica, assistir animação é, portanto, se iludir duplamente. Primeiramente, considerando o que Flusser afirma sobre pontos que formam imagens na tela cujo efeito é a simulação de algo – estático ou em movimento – (FLUSSER, 2008, p. 24), ao espectador resta ingressar nessa superficialidade na qual residem os “fantasmas” das imagens para ingressar aos mundos imaginados. Em segundo lugar, por tomar aquele mundo, ainda que momentaneamente, como possível e ignorando os elementos que o estruturam, o indivíduo passa a consumir seu sentido, o que implica em acreditar em algo pronto e, em grande medida, distorcido.

Nessa perspectiva, refletir sobre a série de animação à luz da concepção das tecno-imagens de Flusser é considerar a narrativa seriada como um produto audiovisual com aproximações e afastamentos, em muitos momentos, desse conceito. A razão disso, certamente, é a proximidade da área com a arte, pois o ato de desenhar (como já mencionado) parte da subjetividade e depende das mãos para se materializar – mas que, assim como os demais gêneros audiovisuais, está inserida em um contexto de produção que depende, cada dia mais, da computação para produzir e consumir narrativas.

DA SOCIEDADE E *MEDIA LIFE*

Fundado no exposto, se torna necessário ingressar, sucintamente, à questão do contexto no qual as séries de animação – e por consequência as tecno-imagens – estão inseridas. Nesse ínterim, a sociedade, como a conhecemos, é fruto de consecutivas transformações ocorridas em relação a naturezas diversas como, por exemplo, socioculturais que se realizam no interior do corpo social de maneira constante e em movimentos cíclicos, estando intimamente relacionados com os sujeitos implicados no grupo, por meio dos diálogos que possibilitam estes movimentos e, por sua vez, geram narrativas e discursos cuja mediação é realizada pela comunicação.

Nesse sentido, pensar a sociedade sob a perspectiva contemporânea implica a aceitação dos pressupostos que embasam os conceitos de Giddens, Lyotard e Augè que partem da modernidade, passam pela pós-modernidade e desembocam na supermodernidade, os posicionando no interior dos mecanismos de produções audiovisuais atuais, e os considerando como plurais e contínuos, ou seja, a contemporaneidade abarca a pluralidade de narrativas e reflexões que se materializam nas diferentes formas de expressão por meio de estilos pessoais (PUCCI Jr., 2008).

Isto posto, se observa a constituição de uma sociedade cujas noções de fragmentação, desencaixe, esvaziamento do tempo, reflexividade das relações sociais e jogos de linguagem (GIDDENS, 1991; AUGÈ, 2012; LYOTARD, 2015) permeiam sua configuração contemporânea – e quando somada à questão das mídias – resulta na

potencialização do tempo-espaço e formação de identidades fragmentadas, deslocadas e camaleônicas que se desenvolvem de maneira fluída, segundo suas relações com o outro e o mundo (BAUMAN, 2013).

Diante disso, se torna necessário abordar sobre a noção de *media life* (DEUZE, 2012) que situa os pressupostos acima no interior dos mecanismos de um contexto social midiático. Nesse sentido, as características apresentadas são incorporadas a um contexto social que – e conforme o autor preconiza, o indivíduo é cada vez mais dependente das tecnologias de comunicação – são potencializadas por meio do uso constante das mídias apontando estas, ao ver do autor, como ubíquas e universais, ou seja, as mídias estão em todo lugar e não podem ser desconectadas. Assim, o autor sugere que nós nos envolvemos emocionalmente com as mídias, tanto quanto as mídias se tornam parte afetiva de nós mesmos (DEUZE, 2012).

Desta forma, o *media life* compreende muito mais que ter a sua disposição diversos aparatos eletrônicos, investir longos períodos de tempo em frente a televisão e navegar na internet concomitantemente ou ingressar em uma série de mecanismos de busca quando se procura adquirir algo por meio de um site. O *media life* pressupõe práticas que envolvem as mídias no cotidiano e, em grande medida, modifica a maneira de ver e pensar o mundo em que estamos inseridos.

A partir do exposto, se constata que não apenas os equipamentos de produção provocaram mudança expressiva na criação dos produtos midiáticos, como também os aparatos de leitura das obras audiovisuais provocaram modificação significativa na relação entre indivíduo e narrativas. Novamente, as pontas dos dedos, conforme sugerido por Flusser, ditam – de certa forma – os caminhos pelos quais o espectador percorrerá as mídias, seja pelo acionamento de botões ou deslizamento em telas, o que implica na produção de composições cada vez mais voltadas à superficialidade, mascaramento do mecanismo estrutural e opacidade, isto é, as criações precisam projetar imagens que encantem o público, fazendo com que este possa imergir nos meandros diegéticos da trama sem se atentar, necessariamente, aos processos de estruturação que compreendem a obra como um todo.

Sem embargo, não se deve ignorar a participação do indivíduo nesse processo, pois o risco de incorrer em determinismo é grande. Destarte, ao ter em mente que os aparatos recebem ordens (*input*) de alguém para haver uma resposta (*output*), o fato das pontas dos dedos determinarem essa dinâmica sinaliza a atuação consciente do operador e, portanto, neste momento não é a máquina que define o acesso às informações, mas o indivíduo que determina a maneira pela qual utilizará o aparato para obter o que almeja.

Desse modo, ao refletir sobre as imagens técnicas alocando-as no contexto contemporâneo de produção e consumo, pode se verificar que a questão proposta por Flusser é atual e se intensifica diariamente com o advento de novas tecnologias que, por sua vez, sugerem a retroalimentação de novas formas de interação humana com os aparatos tecnológicos.

DA ESTRUTURA: NARRATIVA, HIBRIDAÇÃO ESTÉTICA, ANTROPOMORFISMO E HIPERTEXTUALIDADE

Investigar sobre série de animação é, sobretudo, estudar um gênero audiovisual produzido para ser consumido cotidianamente por um vasto número de espectadores que, hoje, não se restringe a crianças, mas também jovens e adultos. No entanto, antes de se averiguar as características que definem a animação seriada em questão, é preciso compreender alguns conceitos iniciais⁵: a narrativa, a hibridação estética, o antropomorfismo e a hipertextualidade.

Assim, em primeira instância, se deve atentar para o fato de que as séries de animação são, primordialmente, uma narrativa e, portanto, esta deve ser considerada como “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e espaço” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 144). A esse conceito, se acrescenta que as narrativas são desenvolvidas por meio da intervenção do autor e dos personagens (SILVA, 2015) e podem surgir a partir de fatos reais ou fictícios. Dessa maneira, a narrativa se estrutura a partir da sequência de acontecimentos interligados e situados em locais e em tempos determinados, que são regidos por um narrador e vivenciado pelos personagens, resultando em uma história literária ou, no caso do objeto de estudo, audiovisual. Destarte, uma narrativa

5 É válido ressaltar que os conceitos aqui abordados têm caráter introdutório, tendo em vista que a exploração aprofundada das áreas necessita maior espaço e, portanto, será realizada em trabalho posterior.

inicia com um evento, sofre uma série de mudanças de acordo como um padrão de causa e efeito até que novas situações a levam ao fim. Portanto, nosso envolvimento com a história depende do nosso entendimento desses padrões de mudanças e estabilidade, causa e efeito, tempo e espaço (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Em se tratando de *O Incrível Mundo de Gumball*, o desenho animado apresenta em cada episódio (de duração, em média, 12 min) pequenas histórias protagonizadas ora pelos personagens Gumball e Darwin (que por muitas vezes são os próprios narradores de suas histórias, com exceção, por exemplo, do episódio A Rotina (2015) no qual o narrador é o carro do personagem Ricardo) ora pelos demais personagens, situados no universo criado para a animação cujo nome é Elmore City e, no interior deste, se ressaltam locais específicos como, por exemplo, a casa de Gumball e o colégio no qual os personagens estudam. No que tange ao tempo, a série não determina uma época, se limitando a trabalhar períodos simples como dia e noite, inverno e verão. No entanto, se suspeita que as histórias ocorrem no atual panorama social. Essa flexibilidade temporal, aliás, é um dos recursos que tornam a narrativa livre de noções que poderiam atar as histórias, tolhendo-as na exploração criativa dos enredos.

Por fim, em termos de desenvolvimento da narrativa, os episódios se revelam encadeados por sequências cujas mudanças são rápidas, inferindo na questão estabilidade que, raras vezes, tem longa duração nas histórias. As causas e efeitos se desenrolam a partir de lógicas, a primeira vista, simples, no entanto dialogam subjetivamente com o público problematizando questões complexas sobre a sociedade, identidade, relacionamentos, entre outros temas, a partir de um enredo frenético – e hipertextual como será visto adiante –, o que indicia uma nova lógica de produção e leitura⁶ audiovisual, ou seja, sinaliza o advento de um pensamento acelerado e fragmentado (no entanto, com grande capacidade de resolver abstrações e interconexões para formar um todo significativo) do espectador contemporâneo.

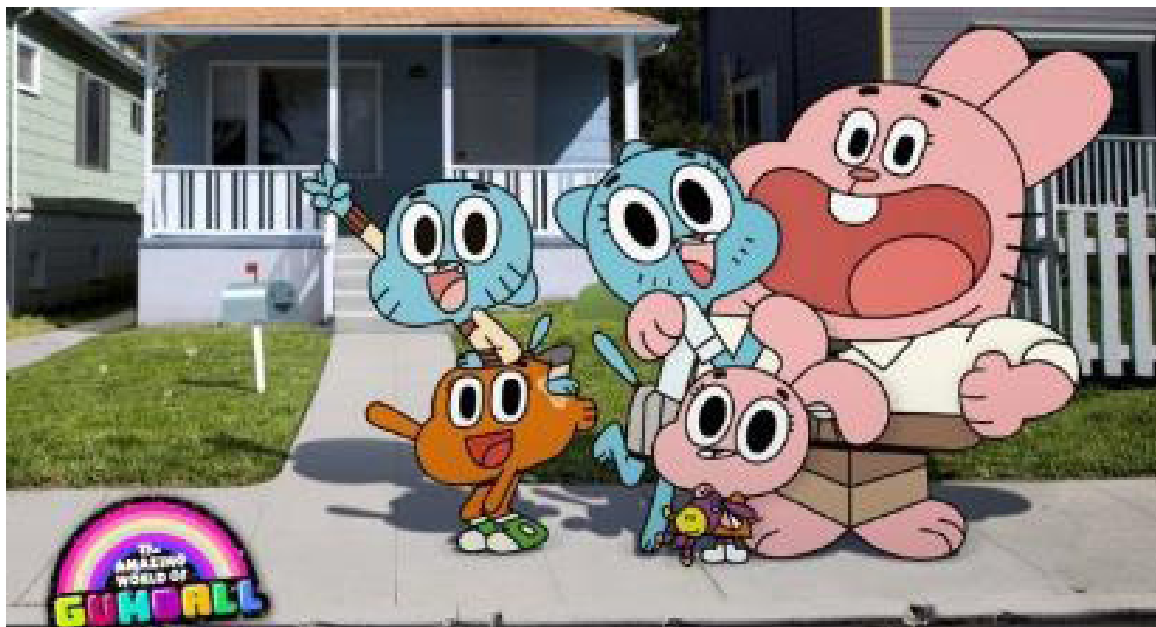
No tocante a hibridação estética, se ressaltam dois níveis presentes no *cartoon*. O primeiro em relação ao cenário; o segundo quanto à elaboração dos personagens – neste ponto ainda não tangenciando o antropomorfismo. Contudo, é preciso ter em mente que

⁶ Por leitura, subentende-se no texto que toda narrativa (literária ou audiovisual) é uma forma de leitura.

híbrido – termo vindo do grego *hybris* – diz respeito ao que é originário de espécies diversas, miscigenado de maneira anômala. Híbrido é também o que participa de dois ou vários conjuntos, gêneros ou estilos e, portanto, se considera híbrida a composição de dois ou mais elementos que formam, anormalmente, um terceiro elemento, podendo este carregar em si características mais ou menos reforçadas dos elementos primeiros (BERND, 1998).

Nessa perspectiva, “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos⁷” (AUMONT et al, 1995, p. 15) e, logo, avaliar uma obra audiovisual pressupõe um olhar atento à arte e mensagens artísticas impregnadas na plástica do objeto em estudo, assim como passa também pela questão do “belo”. Todavia, a visão sobre a estética da série selecionada não intenciona inferir sobre o que é arte ou belo, senão analisar sua manifestação plural, híbrida, em termos de representação. Assim, no presente trabalho, parte-se da questão estética para voltar o olhar ao fator estilo como preponderante na manifestação plástica da obra, como se observa nas imagens a seguir.

Imagem 03 – Gumball e família em frente à sua casa



Fonte: Quizur

7 A questão da estética não é amplamente discutida neste texto. O conceito apresentado serve apenas de base para introdução do “estilo”, fator que é trabalhado com ênfase.

Imagem 04 – Gumball e Darwin no interior da viatura do Policial Rosquinha no episódio *A Lei* (2014)



Fonte: Cartoon Download

Imagem 05 – Gumball, Darwin e demais personagens (colegas, zelador e professora) no colégio



Fonte: Uol Crian

Alicerçada nas imagens, se observa que o estilo artístico da referida série compreende o conjunto híbrido de elementos de naturezas díspares, isto é, a materialidade estética é concebida por meio de diferentes técnicas de produção que são amalgamadas na narrativa seriada. Isto posto, se verifica os dois níveis de hibridação estética citados previamente. No primeiro, que abarca os cenários, se verifica que tanto as casas, o carro (seu interior e a paisagem por trás) e o corredor do colégio são compostos por um misto de elementos 3D e fotografia, o que confere uma intenção do “real” ao contexto da animação. E

no segundo nível, agora em relação aos personagens, se constata o mesmo hibridismo de técnicas como se vê, por exemplo, nos personagens o robô (Boberto), a tiranossauro Rex (Tina), a torrada (Anton), o olho voador (William), a professora (Senhorita Símio) que são confeccionados em 3D; o gato azul (Gumball), o peixe dourado (Darwin), o cacto (Carmen), a nuvem (Masami Yoshida), a flor (Leslie) são concebidos em 2D. Há também outras técnicas aplicadas na elaboração de personagens como, por exemplo, a ursinha (Terrie) feita de papel tendo suas feições animadas em 2D e Sussie, que é o rosto de uma pessoa trabalhada em Cromakey⁸.

Imagem 06 – Sussie, Gumball e Darwin no ônibus



Fonte: Gumball Wiki

Imagem 07 – Personagem de papel Terrie



Fonte: Gumball Wiki

Imagem 08 – *Making of* da personagem Sussie



Fonte: Gumball Wiki

⁸ Técnica utilizada no audiovisual que compreende a substituição, geralmente da cor verde, por imagens sobrepostas que compõem os cenários e/ou personagens.

Em vista disso, a estética híbrida da referida série, proveniente de um estilo plural é, portanto, estruturada a partir de um estilo eclético de técnicas e se configura em uma espécie de pastiche⁹ audiovisual, ou seja, uma mescla de técnicas de naturezas diversas e pré-existentes que são combinadas e organizadas na narrativa para gerar um sentido, criar mundos e contar histórias. No entanto, cada personagem da série apresenta, associadas a sua materialização plástica, características de sua personalidade como, a título de exemplo, os três personagens a seguir: Terrie, feita de papel é frágil, e se preocupa constantemente com sua saúde; Tina, uma tiranossauro Rex apresenta um comportamento rude, animal; e Boberto, um robô, se comporta conforme sua programação pré-definida.

Dessa maneira, se introduz a concepção de antropomorfismo que, de maneira geral, significa a atribuição de qualidades e características humanas a seres (animais) e coisas (casa, carro, entre outros). Todavia, só é possível considerar o antropomorfismo como tal quando há a separação nítida da animalidade e humanidade (BRUHL, 2015) para então se atribuir determinadas qualidades e defeitos inerentes aos indivíduos em outros seres no intuito de elaborar sentidos.

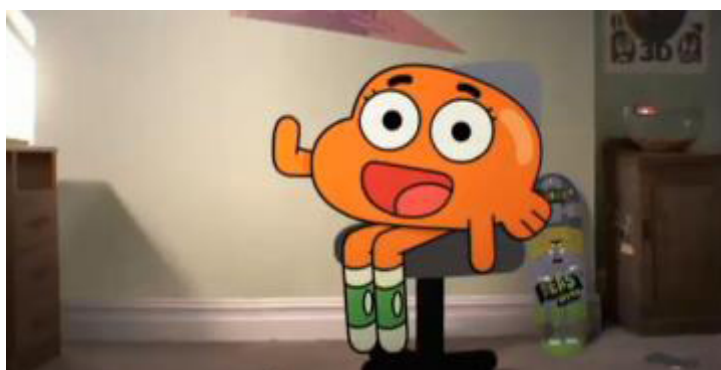
A antropomorfização dos seres e das coisas não é novidade nas produções animadas, tampouco é apresentado exclusivamente no objeto empírico deste estudo. A prática de atribuir personalidade humana a animais e objetos remonta aos primórdios da animação como, *verbi gratia*, os personagens Mickey Mouse e o Pateta, criados pela Wall Disney nos anos 1930 que são, respectivamente, um rato e um cachorro com características, qualidades e hábitos humanos. Entretanto, se constata que o antropomorfismo é uma característica predominante na obra em questão e que, portanto, colabora para o contexto híbrido estético da referida série e, dando um passo adiante, intervém na construção dos sentidos desta, uma vez que as características de cada ser influenciam na personalidade destes, como já apontado.

Ainda nesse sentido, cita-se como exemplo Darwin. O personagem é um peixe dourado que, ao se sentir amado pela família, cria pernas e se torna o irmão mais novo de Gumball, acompanhando este no colégio onde também está matriculado, mas ele ainda

9 Pastiche diz respeito ao processo de produção que imita o estilo ou maneira de outro artista. No referido texto, o termo pastiche é utilizado no sentido da compilação dos diversos estilos presentes na obra, ou seja, a obra utiliza o 3D, 2D e fotografia amalgamando-os ao mundo criado por Ben Bocquelet.

dorme em seu aquário. Esteticamente, Darwin é composto em 2D e é constituído por traços que o identificam como um peixe dourado. Nada obstante, quando o protagonista é antropomorfizado, ele assume características humanas como, por exemplo, a fala, a inteligência, o discernimento do certo e errado que são associadas a particularidades do animal enquanto *pet*¹⁰ como a submissão, a fidelidade e o amor incondicional por Gumball. Esses elementos, quando combinados, constituem a personalidade de Darwin e determina, em grande medida, seu modo de ser, pensar e agir na narrativa e, à vista disso, ele se torna uma metáfora, no sentido em que suas ações/reações/funções na diegese funcionam de maneira subentendida, ou seja, de modo que seus atributos dialogam a todo momento no sentido de formar um caráter, essencialmente, humano.

Imagem 09 – Darwin em seu quarto. À direita o aquário em que dorme



Fonte: Gumball Wiki

É neste ponto que se aborda sobre o hipertexto. Há muitas formas de se elaborar um texto, no entanto, todos os caminhos escolhidos levam à hipertextualidade (COMPAGNON, 1996). Essa afirmação parte do princípio que todo texto é resultado de vários outros textos já lidos, ouvidos e/ou assistidos, podendo a hipertextualidade ser explícita em diferentes graus, configurando-se numa transcendência textual na qual, grosso modo, pode ser definida como tudo que o coloca em relação – manifesta ou secreta – um texto com outros textos (GENETTE, 2010, p. 13).

10 O termo pet é utilizado no artigo como um conceito geral, apenas aproximativo e, portanto, não determinante das noções de animal de estimação conhecido na cultura comum. Não é intenção classificá-lo academicamente.

Partindo do apresentado, em termos gerais, entende-se por “hipertextualidade toda relação que une um texto B a um texto A. [...] Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral do texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente” (GENETTE, 2010, p. 18). Por esse ângulo, o hipertexto pode ser de ordem descritiva ou intelectual como, por exemplo, quando um longa-metragem cita em seu enredo outro longa-metragem (ou ainda um livro) seja através de imagens, falas, personagens e/ou textos, ou pode ainda o hipertexto se revelar mais sutilmente em que, por exemplo, um produto audiovisual (série, vídeo clipe, curta e longa-metragem, entre outros) seja a extensão/desdobramento de uma obra anterior, ou seja, a obra de origem se torna um ponto de partida. Assim, ainda que B não fale nada de A, B não existiria da mesma forma sem A, ou seja, do ponto ao qual ele resulta (GENETTE, 2010, p. 18).

Para efeito deste trabalho, se parte do princípio de que, além das referências pontuais sobre outros textos que são citados no desenho animado (como filmes, músicas, eventos, entre outros), se verifica que a hipertextualidade é manifesta com mais intensidade no trabalho sinérgico entre a hibridação estética (estilo) e o antropomorfismo na narrativa seriada, ou melhor, o conjunto híbrido de elementos e técnicas aliado às personalidades atribuídas antropomorficamente aos seres e as coisas na série promovem o diálogo hipertextual – em diferentes níveis – entre o produtor/imaginador¹¹ (FLUSSER, 2008) e o espectador, sendo este remetido a uma leitura que necessita de bagagem prévia e/ou a constante verificação das informações no seu contexto de vida para compreender as mensagens elaboradas na obra. Logo, a série em questão trabalha um passo adiante da simples estruturação sígnica explicitamente hipertextual, ou seja, ela cria uma camada superior¹², metafórica, na qual o público necessita ascender/imersão para compreender a nuance do universo da obra e suas mensagens por intermédio dos *links* estabelecidos em sua plástica anômala, o que, por seu turno, justifica o termo pastiche audiovisual previamente mencionado.

11 Compreende-se como produtor/imaginador, o autor responsável pela concepção da obra, neste caso a série em questão. O autor é, ao mesmo tempo, produtor e imaginador da obra, sendo ele o responsável pela estruturação material e narrativa.

12 No sentido de uma camada que ascende ao intelecto e imaginário, ou seja, parte do real e alcança o mundo das ideias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da reflexão dos conceitos apresentados, é possível reconhecer que as imagens técnicas, os aparatos eletrônicos de produção/leitura e sociedade contemporânea – assim como seus sujeitos fragmentados e camaleônicos – são amálgamas de uma rede maior – abstrata e metafórica – denominada *media life* (DEUZE, 2012) na qual os produtos midiáticos são alicerces indissociáveis do modo de pensar/produzir/consumir, no interior da lógica de novas configurações comunicativas e narrativas.

As séries de animação, e por conseguinte, as tecno-imagens, não somente são estruturadas, mas estão disponíveis para serem acessadas a todo momento, ou seja, elas são onipresentes e convidam o indivíduo a imergir na tessitura de não apenas uma, mas diversas realidades imaginadas e imaginárias através do tatear – aqui também em relação ao produtor/imaginador – de teclas/telas/aparatos eletrônicos. Para tal, e tendo em vista a série **O Incrível Mundo de Gumball**, as produções audiovisuais seriadas do gênero fazem uso de recursos/técnicas como o hibridismo estético e antropomórfico para proporcionar o engajamento de um público que gradativamente sai da leitura linear de narrativas e ingressam nas mesmas através da hipertextualidade narrativa.

Dessa forma, a superficialidade conferida às obras audiovisuais é (re)afirmada quando se depara com produções cada vez mais focadas na construção de sentidos via distorções de imagens, sons e realidades. No entanto, no que tange à série de animação – e lembrando sempre da questão do entretenimento – a superficialidade é necessária, até mesmo requisitada, pois a tônica é a edificação de mundos (imagens) imaginados e imaginários.

Por fim, pode se afirmar que os conceitos apresentados estão intimamente interligados e se constituem como basilares, não apenas na narrativa animada, como nas obras audiovisuais em geral, constituindo-se em uma das premissas de produção contemporânea.

REFERÊNCIAS

AUGÈ, Marc. **Não lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 2012.

- AUMONT, Jaques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995
- BAUMAN, Zigmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BERND, Zilá. (Org). **Escrituras híbridas**. Estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Uma introdução. Tradução: Roberta Gregolli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- DEUZE, Mark. **Media Life**. Britain: MPG Books Group Limited, 2012.
- FLUSSER, Villém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- HEPP, Andreas; HASEBRINK, Uwe. Interação humanas e configurações comunicativas: transformações culturais e sociedades mediatizadas. In LUNDBY, Knut (Org.). **Mediatização da Comunicação**. Berlin/Boston: Gruyter, 2014.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. **A mentalidade primitiva**. São Paulo: Paulus, 2008.
- LUCENA JR., Alberto. **Arte da animação**. Técnica e estética através da história. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- SILVA, Paulo Nunes da. **Narrativo: modo, gênero, tipo de texto ou tipo de sequência?** Universidade Aberta / CELGA, 2015.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2012

LINKS

- https://criancas.uol.com.br/album/gumball_album.jhtm (Acessado em 02/03/2017 às 14h)
- http://cartoondownload567.blogspot.com.br/2014_12_01_archive.html (Acessado em 02/03/2017 às 14h05)
- <http://pt.quizur.com/quiz/quem-voce-seria-em-o-incriveis-mundo-de-gumball-9m> (Acessado em 02/03/2017 às 14h10)

<http://es.gumball.wikia.com/wiki/Sussie?file=Aurielebeingfilmed.png> (Acessado em 02/03/2017 às 14h20)

<https://edukavita.blogspot.com.br/2013/02/pastiche.html> (Acessado em 02/03/2017 às 14h20)

<https://www.netflix.com/watch/80009474?trackId=14277283&tctx=0%2C37%2C2598222f-8a83-4be8-b09c-a993b8f4e592-35461411>(Acessado em 02/03/2017 às 14h30)

<https://www.youtube.com/watch?v=fqsYfic-kZk&t=35s> (Acessado em 02/03/2017 às 15h)

Recebido em: 26/08/2019

Aceito em: 21/10/2019

CONTORNOS DA FIGURA FEMININA NA OBRA DE GUSTAV KLIMT: O MITO DESNUDADO

Érica Schlude Wels¹

Resumo: O presente artigo parte da análise da obra do pintor Gustav Klimt (1862-1918), líder do movimento da “Secessão” e figura da “Modernidade Vienense”. No panteão de Klimt, predomina a figura feminina, em sua nudez naturalista, banhada por elementos simbólicos, ornamentos dourados e mosaicos que se expandem até o infinito, tornando-se a marca do *Jugendstil* (*Art Nouveau*); o uso do dourado, a profusão de flores, ilustram a opulência e a decadência, a permanência e a fugacidade – uma face da estética europeia no apagar das luzes do século XIX e alvorecer do século XX. Os mitos são uma fonte inesgotável para as metáforas presentes nas pinturas, seja na forma de narrativas e suas personagens, seja como grandes temas. Além da obra em questão, pretende-se retratar aspectos da trajetória de outro “vienense”², contemporâneo de Klimt, Sigmund Freud (1856-1939), estabelecendo entre ambos pontos de contato, notadamente dialógicos.

Palavras-Chave: Klimt. Freud. Modernidade. Mulher. Mito.

1 Professora Associada de Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: eswels@letras.ufrj.br

2 O uso de aspas, aqui, destina-se a enfatizar que Freud não é natural de Viena, mas sim da Moravia, hoje parte da República Tcheca. Austríaco, Klimt nasceu na cidade de Baumgarten, próxima à capital. Viena foi um centro cultural, político e econômico considerável, capital do Império Austro-Húngaro (1867-1918), atraindo inúmeras famílias em busca de trabalho e melhores condições de vida. A biografia de ambos apresenta esse ponto de interseção; ao tornarem-se personagens conhecidas da vida na capital do Império, tanto Klimt quanto Freud misturam-se ao quadro vienense do *fin-de-siècle*.

CONTOURS OF THE FEMALE FIGURE IN GUSTAV KLIMT'S WORK: THE
UNDRESSED MYTH

Érica Schlude Wels

Abstract: This present article begins with the analysis of the painter's work Gustav Klimt (1862-1918), leader of the "Vienna Secession" movement and figure of "Viennese Modernity". In the pantheon by Klimt, the female figure predominates in its naturalistic nudity, bathed in symbolic elements, gilded ornaments and mosaics that expand to infinity, becoming the hallmark of the *Jugendstil* (*Art Nouveau*); the use of gold, the profusion of flowers, illustrate opulence and decay, permanence and transience - a face of European aesthetics in the dimming of XIX century lights and dawn of the XX century. The myths are an inexhaustible source for the metaphors present in the paintings, whether in the form of narratives and their characters, or as great themes. In addition to Klimt's work it is intended to show aspects of the trajectory of another "Viennese", contemporary of Klimt, Sigmund Freud (1856-1939), establishing between them points of contact, notably dialogical.

Keywords: Klimt. Freud. Modernity. Woman. Myth.

INTRODUÇÃO

Segundo Pastore (2012), a palavra “mito” origina-se do termo grego *mythos*, derivado dos verbos *mytheio* — contar, narrar — e *mytheo* — contar, conversar. Do século VIII ao século VI a. C., na Grécia Antiga, esse sentido primordial – palavra ou discurso – configura-se especificamente em narrativas de deuses e heróis. Portanto, *logos* e *mythos* ainda não eram opostos, pois remetiam a um relato sagrado de transmissão oral. A oposição entre os dois termos ocorre com a filosofia helênica (século IV a.C.), a qual separa o relato mítico da argumentação racional. Em síntese, o termo “mito” apresenta-se múltiplo e complexo desde sua raiz grega. Para Lalande (1999), “mito” pode ser desdobrado em três significados: (1) narrativa lendária e fabulosa de origem popular e não refletida, pertencente à tradição cultural de um povo, que tende a explicar as características do que é dado no presente; (2) exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob uma forma voluntariamente poética e narrativa, na qual a imaginação se mistura às verdades subjacentes, como um discurso alegórico que tem como objetivo disseminar uma doutrina através de uma representação simbólica e (3) imagem de um futuro fictício que exprime os sentimentos de uma coletividade e serve para desencadear a ação.

Como sustenta Eliade (2000), o mito narra a origem do mundo, do homem, do animal, do fogo, da guerra, das coisas como elas são hoje, embora situadas em um tempo irrecuperável e perdido para o sujeito. É importante destacar, nessa introdução, o caráter paradoxal do mito – é algo que, a um só tempo, explica e funda.

Em diversos momentos, Freud recorreu aos mitos de origem e às referências e metáforas mitológicas, com as seguintes finalidades: abordar e explicar as características do que ele observava no presente; para “preencher lacunas teóricas que surgiam quando ele não via claramente, isto é, quando tentava pensar para além do que parecia formalizável conceitualmente.” (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 227) Em linhas gerais, o mito na psicanálise freudiana, nos conduz ao mito fundador, o Complexo de Édipo, assim como a outros caminhos, como os da “fantasia originária”. Para Laplanche & Pontalis (1982), o termo “fantasia originária” aparece na obra freudiana em 1915 por referência a formações psíquicas que podem ser encontradas de modo muito generalizado nos sujeitos, sem que se possa remetê-las a cenas realmente vividas individualmente. Com essa ideia, Freud

pressupunha uma preexistência lógica da cultura que se encontra aquém da história subjetiva e que, no entanto, faz parte dela e presentifica-se, através das gerações, na ordem simbólica e nos discursos. Ora, é justamente nesse registro que podemos traçar um possível diálogo entre Klimt e Freud, aquele, foco do presente artigo, traduzindo elementos dessa “fantasia originária” vigente no *fin-de-siècle* vienense. Em suas pinturas, Klimt apresenta uma fixação na imagem feminina, plena de ambiguidade e erotismo, em sintonia com a *Weltanschauung* da época, isto é, a visão de mundo compartilhada pela geração de intelectuais modernos.

FREUD E KLIMT: APROXIMAÇÕES

O pintor nasceu em 1862, em Baumgarten, próximo à capital austríaca; era o segundo de sete filhos de um artista cinzelador e gravador. É igualmente importante mencionar a contribuição de seu irmão mais novo, também gravador, que trabalhou com Klimt até morrer. O pai de Klimt o educou e a dois irmãos para que seguissem seus passos como artesão-artista. Assim, pode-se dizer que o pintor iniciou sua trajetória de modo tradicional, ou seja, no aprendizado doméstico, mas seguido da aprendizagem formal profissional. Aos quatorze anos de idade, já frequentava a Escola de Artes Decorativas de Viena, onde permaneceu por sete anos – nela, o artista aprendeu várias técnicas – do mosaico à pintura. “Lá, o jovem Klimt adquiriu o virtuosismo técnico e a grande erudição em história da arte e desenho exigidos por uma época eclética” (SCHORSKE, 1988, p. 203). Apesar de ter se tornado famoso a serviço da cultura burguesa da *Ringstrasse*³, suas origens são mais humildes do que a classe média liberal culta com a qual veio a se identificar.

O principal ponto de contato entre Klimt e Freud é a desestabilização que ambos causam, à sociedade da época, na defesa de novas teorias e conceitos voltados à psiquê. Nessa proposta em comum, encontramos a “onipresença de Eros através do ciclo do mundo”, geralmente desnudado (NÉRET, 2000, p. 8).

3 A *Ringstraße* (“rua do anel”) é uma avenida circular envolvendo o distrito de *Innere Stadt*, em Viena, sendo um dos seus principais cartões-postais. É um expoente típico do estilo histórico denominado *Ringstraßenstil* (“Estilo *Ringstraße*”), das décadas de 1860 e 1890. A via foi construída de acordo com uma antiga muralha, a qual servia para proteger a cidade. Com o tempo, os nobres ficaram sem espaço para construir seus palacetes dentro do centro e começaram a fazê-lo do lado de fora dos muros. A *Ringstraße* ainda circunda o “Distrito 1” (ou “Centro Antigo”) da cidade, como a muralha original o fazia séculos atrás.

O nu acadêmico, fortemente idealizado, sobretudo se está visivelmente carregado de história, é aplaudido numa sociedade tão pudica quanto hipócrita. Em compensação uma mulher despida e pronta para o amor faz escândalo. Antes de Klimt, já Manet experimentara o fogo do ódio e da crítica com sua Olimpia, qualificada pelos áugures de “cortesã corrompida” (NÉRET, 2000, p. 15).

De acordo com Schorske (1988), tanto Freud quanto Klimt rejeitaram o realismo fisicista no qual tinham sido criados, soltando as amarras biológicas e anatômicas de seus campos de atuação, mergulhando em si:

Quando trouxeram a público os resultados de suas explorações do mundo do instinto, encontraram, em graus variados, a resistência de dois setores: a ortodoxia acadêmica liberal-racionalista e os anti-semitas. Frente a essa hostilidade, Freud e Klimt retiraram-se da cena pública, ao abrigo de um círculo pequeno mas fiel, para preservar o novo terreno que tinham conquistado (SCHORSKE, 1988, p. 201).

O solo iluminado por Klimt é, guardadas as devidas diferenças de seus respectivos campos, o mesmo no qual surge a Psicanálise. Período marcado por um “reembaralhamento do eu” (SCHORSKE, 1988, p. 203), pela transição, caracterizado por uma crise da cultura: uma combinação ambígua entre revolta edípica coletiva e busca narcisista de um novo eu. A Secessão liderada por Klimt expressa a busca por uma nova direção na vida por meio das formas visuais.

A MODERNIDADE VIENENSE

A Viena de Gustav Klimt, na virada do século, vive um momento privilegiado das artes e das ciências. Dividida entre realidade e ilusão, tragédia e modernidade, é a quarta cidade da Europa, com mais de dois milhões de habitantes, ao mesmo tempo “Laboratório de Fim de Mundo” e “Laboratório do Apocalipse”⁴, a despeito de que, como defende Le Rider (1993), sintam-se abaixo de Berlim, em termos de prestígio artístico, e do proclamado *wiener Selbsthass*, isto é, o “ódio de si mesmo dos vienenses”, sentimento ambivalente de ódio e afeto que seus habitantes nutrem pela cidade natal ou na cidade na qual cresceram. Essa mistura é, igualmente, “(...) a dificuldade de ser um inovador, um ‘moderno’ num meio cultural reputadamente conservador e hostil às menores audácias” (LE RIDER, 1993, p. 24).

4 Expressão do escritor austríaco Karl Kraus (1874-1936), conhecido por sua veia crítica e ácida.

Num recorte temporal mais preciso, entre 1890 e 1910, germina e floresce o período que os historiadores intitulam de “Modernidade Vienense” (*Wiener Moderne*). Trata-se de um interregno de duas décadas, no resultado das mudanças políticas, sociais e culturais provocadas pelas revoluções burguesas de 1848, cujo produto mais visível é a coincidência de novos movimentos em vários campos: filosofia – positivismo, epistemologia, fenomenologia e filosofia da linguagem, com nomes como Ernst Mach (1838-1916) e Franz Brentano (1838-1917), – ciências humanas, como na psicanálise de Sigmund Freud, – ciências sociais economia política e direito, como em Carl Menger (1840-1921), literatura – como no movimento da “Jovem Viena”, a *Jung Wien*, de Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) e Arthur Schnitzler (1862-1931), artes plásticas – além de Klimt, no expressionismo de Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980), música – como nas composições de Gustav Mahler (1860-1911) e Arnold Schönberg (1874-1951), e até na política – como nas tendências de anti-semitismo e no austro-marxismo.

Em resumo, determinados traços característicos dessa Modernidade explicam-se pela situação sociocultural da monarquia austro-húngara, cujo centro nervoso é, justamente, a cidade de Viena. “(...) Caso comparada com outras grandes capitais européias como Londres, Paris ou Berlim, Viena desempenha, no final do século XIX, o papel de retardatária por causa de suas estruturas sociais, econômicas e políticas.” (LE RIDER, 1993, p. 24) O modelo social-aristocrático é marcante, levando a uma modernidade cultural inicialmente pautada em padrões alemães, franceses, escandinavos, italianos e americanos. Entre vários fatores e aspectos do “atraso austríaco” (Idem, p. 32), podemos citar a preponderância do setor agrário, a mentalidade burocrática, dirigista e protecionista, o capitalismo de Estado, e até a predileção por artigos de luxo e o desenvolvimento do setor das artes decorativas, cujo campo irá florescer melhor do que em qualquer outro lugar, a partir do *Jugendstil* (*Art Nouveau*). Por outro lado, um amplo movimento de imigração proveniente dos territórios situados ao leste da monarquia provoca a renovação da população vienense e de suas culturas populares, levando essa cidade a concentrar alguns dos melhores talentos de todo o império, como o já citado Sigmund Freud.

“O DEMÔNIO DA SECESSÃO”

A Secessão vienense, liderada e presidida por Klimt, a partir de 1897, tem como meta livrar-se da tutela dos membros da Academia, unindo a nova geração de artistas contra o isolamento cultural de Viena e promovendo intercâmbios com outros artistas do ocidente. Além disso, desejam locais de exposição apropriados e desprovidos de condições comerciais. “O programa secessionista é claro, não se trata de um combate ‘estético’, mas sim de lutar pelo ‘direito à criação’, pela Arte em si, com uma missão: a de não diferenciar a ‘arte maior’ e ‘as artes menores’, entre ‘a arte para os ricos e a arte para os pobres’, em suma, entre Vênus e Nini⁵” (NÉRET, 2000, p. 17). De fato, o movimento terá um papel essencial na difusão do *Jugendstil*, desenvolvendo-se tanto no domínio pictural, quanto nas artes decorativas. Dois pontos importantes na difusão da proposta foram a fundação do jornal *Ver Sacrum*, no qual Klimt colaborará por anos, assim como a construção de um palácio de exposição. A primeira exposição do grupo ocorreu em março de 1898, para a qual Klimt desenhou o cartaz, extremamente simbólico: Teseu matando o Minotauro. Os artistas da Secessão realizaram diversas exposições internacionais, com o objetivo de angariar fundos para a construção do salão de exposições. O projeto do prédio é assinado por Klimt, inspirado num templo grego-egípcio, cuja realização deve-se ao arquiteto Joseph Maria Olbrich (1867-1908); nele, encontram-se elementos geométricos (cubo, esfera), coroados por um frontão, no qual se lê o famoso lema inventado pelo crítico de arte Ludwig Hevesi (1843-1910): “A cada época a sua arte, a cada arte a sua liberdade.”

Segundo Le Rider (1993), o *front* da modernidade vienense é menos agressivo do que em outros ambientes culturais. Dito de outro modo, os modernos vienenses reconhecem a autoridade dos antigos. A Secessão não é, portanto, ruptura. Klimt se beneficia oficialmente do Salão da Academia, assim como do apoio por parte dos poderes públicos. Assim, o período em questão é fortemente marcado pela ambivalência: modernidade, inovação e

5 Uma das alcunhas de *Inanna*, deusa da mitologia suméria, irmã do deus-sol. Entre os antigos Sumérios, Inanna era a deusa do amor, do erotismo, da fecundidade e da fertilidade. Surge, praticamente, em todos os mitos da antiguidade. Como deusa, apaixonou-se pelo jovem Dumuzi. Após a morte deste, desceu aos Infernos para o resgatar dos mortos e, assim, dar vida à humanidade. Este foi, depois, transformado no deus da agricultura e da vegetação. É cognata das deusas semitas da Mesopotâmia (Ishtar), de Canaã (Astarte e Anat), e da Grécia (Afrodite), tanto em termos de mitologia como de significado.

efersvecência cultural de um lado; de outro, respeito aos antigos modelos. O resultado desse paradoxo é um evidente malestar, uma arte nervosa, marcada pelos aspectos do psiquismo, Eros e Thânatos.

A modernidade vienense não é um modernismo triunfante e seguro de si mesmo. Conserva sempre presente o sentimento extremamente forte de uma perda, de uma decadência contra a qual se devia tentar reagir, de um mundo que desmorona e um futuro ainda vago. Os modernos vienenses se embrenham na via da modernidade com a consciência de uma necessidade que sentem quase como fatalidade (LE RIDER, 1993, p. 41).

O movimento secessionista, segundo Schorske (1983) insere-se na visão propagada por outra tendência, a partir de 1890, geralmente associada a uma revolta edípica; tal aspecto é reforçado pelo rótulo *Die Jungen* (“Os Jovens”), “rebeldes” presentes nas artes, mas que surgem na política como uma nova esquerda do partido constitucional no final da década de 1870. A chamada “Jung Wien”, a “jovem Viena” é mais associada ao movimento literário e enfrentou, nesse período, a postura moralista da literatura, defendendo, entre outros valores, a verdade sociológica e a abertura psicológica, notadamente sexual. Em meados de 1890, a revolta contra a tradição alcança a arte e a arquitetura, tendo como bandeiras o rompimento das tradições acadêmicas e a necessidade de experimentação na pintura.

EROTISMO FEMININO

Como professa Adolf Loos (1870-1933) ⁶, “Toda Arte é erótica”. Antes do Expressionismo e do Surrealismo explorarem a sexualidade no domínio artístico, Klimt faz dela seu *Leitmotiv*.

A atmosfera de neurose e indolência que reinava então na capital do Império Austro-Húngaro, já levada ao rubro pelo teatro de Arthur Schintzler e pelas óperas de Richard Strauss, parece propícia, de facto, a esta encenação do principal aspecto da vida e do seu elemento determinante (NÉRET, 2000, p. 7).

O domínio da mulher sobre o homem é um dos grandes temas do fim do século; batalha dos sexos que se desenrola nos salões aveludados e ricamente decorados, freqüentados por artistas e intelectuais; esses espaços são invadidos pela primeira mulher

6 Obra *Ornamento e crime* (1910).

da extensa galeria de Klimt, arquetípica, insensível, armada, triunfante, tendo a humanidade sob seu jugo: a *Palas Atena*, de 1898. Cognominada por escárnio de “O Demônio da Secessão”, a deusa apresenta uma linguagem visual em conexão com o mundo onírico freudiano. Os ornamentos traduzem o erotismo que sustenta as visões de mundo do artista.

Figura 1- Pallas Athene (1898)

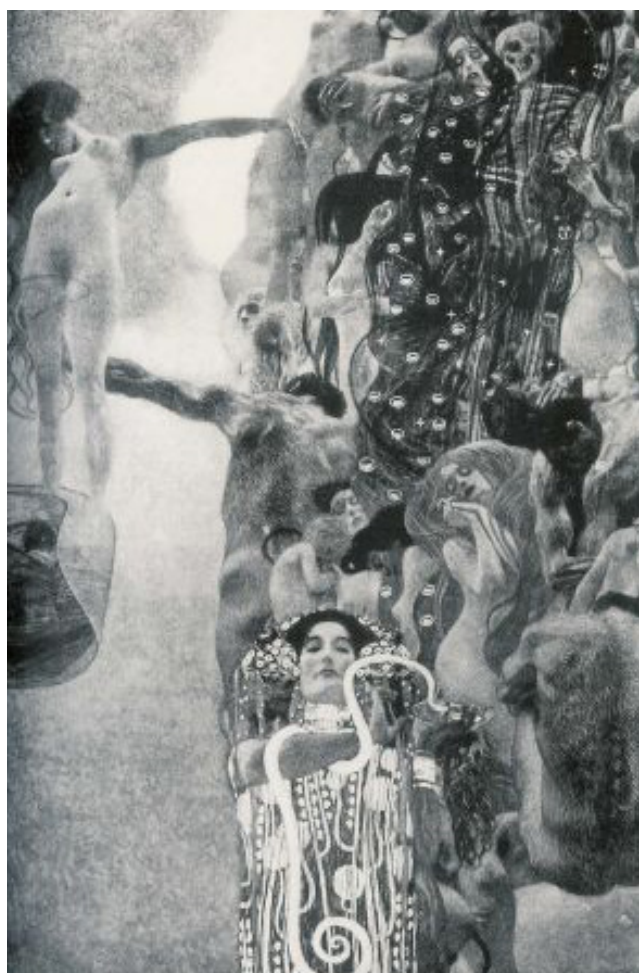


Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Klimt_-_Pallas_Athene.jpeg

É dessa mesma época o início da longa polêmica sobre a nudez e o erotismo presentes nos projetos encomendados ao artista pela Universidade de Viena. Para muitos, somente “secessionistas”, para outros, imorais. Klimt deveria executar as pinturas do friso do prédio da Academia, sob três grandes temas: a filosofia, a Jurisprudência e a Medicina. Não detalharemos aspectos da polêmica, que resultou na recusa da comissão examinadora em aceitar a obra, cujo esboço é apresentado pela primeira vez na Exposição Internacional de Paris. Somente nos deteremos em alguns aspectos desenvolvidos para a composição

Medicina. (1901-07) O rio da vida arrasta os corpos trazidos pelo destino, onde todas as etapas estão embaralhadas – desde o nascimento até a morte; a medicina é imponente em barrar as forças indomáveis da degradação da carne. Nesse pano de fundo, dois elementos enfureceram o corpo docente da Universidade: o corpo feminino, do lado esquerdo, completamente nu, exibindo o púbis; a deusa Hígia⁷, em primeiro plano, majestosa, de costas aos humanos, fatal, mágica. Infelizmente, o destino dos três quadros foi selado pelos saques a grandes obras de arte ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. Transportados para o Sul da Áustria, arderam num incêndio no Castelo de Immendorf, provocado, em 05 de maio de 1944, pelos soldados da SS em retirada.

Figura 2 - Medicina (1901-07)



Fonte: <https://travesiasdigital.com/viajes/las-sorprendentes-obras-de-klimt/medicina-klimt/>

⁷ **Hígia**, na mitologia grega, era a deusa da saúde, limpeza e sanidade. Enquanto seu pai, Esculápio, era mais associado com a cura, ela era relacionada à prevenção da doença e a continuação da boa saúde. Seu equivalente na mitologia romana era Salus. Hígia era assunto de um culto local desde pelo menos o século VII a.C. Como “Atena Hígia” era um dos títulos dados a Atena.

O governo imperial, que apoiara o movimento secessionista, logo se viu em meio ao fogo cruzado entre as forças da velha cultura ética e os ideais da nova cultura estética. Assim, a crise das pinturas para a Universidade marca um ponto de ruptura no desenvolvimento da obra do artista. Em sentido lato, podemos pensar como o episódio ilustra a difícil relação entre política e cultura no despontar do novo século. Como resume Schorske (1988, p. 223), “Quando as questões políticas se tornaram culturais, as questões culturais se tornaram políticas.” Dos corredores acadêmicos, o debate ganhou a imprensa e, em seguida, a arena política, despertando oposição entre os segmentos conservadores católicos e a nova direita.

Outra personagem importante no panteão das mulheres Klimtianas é inquietante jovem de **Nuda Veritas**, cuja primeira versão foi desenhada para o jornal *Ver Sacrum* e que, depois da **Palas Atena** – aparece como o princípio feminino típico de Klimt, simbolismo freqüente do *Jugendstil*, a um só tempo perigoso e intuitivo. O título *Ver Sacrum*, “Primavera Sagrada” foi escolhido por remeter a um ritual romano de consagração dos jovens em épocas de perigo nacional. “Enquanto em Roma, os mais velhos entregavam seus filhos a uma missão divina para salvar a sociedade, em Viena os jovens se entregavam à missão de salvar a cultura nas mãos dos mais velhos” (SCHORSKE, 1988, p. 207).

Destacamos, aqui, a segunda versão, óleo de 2,60 m de altura, que scandalizou a sociedade pela nudez provocante, de cabeleira ruiva e tufo púbico. Vênus é substituída por uma Nini gigante, criatura de carne e osso que inaugura o novo estilo naturalista. A obra ainda exhibe a citação do poeta alemão Schiller (1759-1805), sendo considerada provocação explícita à resposta hostil do público e dos censores: “A Arte verdadeira é a proeza de uma minoria, para ser apreciada apenas por uma minoria.” A primeira versão estampava uma frase de autoria de L. Scheffer (1784-1862): “A Verdade é Fogo e o Fogo significa iluminar e apaixonar-se.” Schorske lê, na segunda versão da **Palas Atenas**, um conceito, e não uma realização concreta. “Com símbolos primaveris aos pés, expressando a esperança de regeneração, ergue o espelho vazio para o homem moderno. O que o artista verá nele? Um *speculum mundi*? Um refletor da luz ardente da verdade? Ou talvez um espelho de Narciso?” (1988, p. 210)

Figura 3 - Nuda Veritas (1889)



Fonte: <https://www.gustav-klimt.com/Nuda-Veritas.jsp>

GALERIA DE MULHERES MÍTICAS

Tanto nas suas obras como retratista, intituladas “Vienenses da Belle Époque”, como nas composições mais eróticas, Klimt criou um tipo de mulher fatal, castradora, cujo erotismo mórbido imprime sua marca à obra e ao tempo.

Realismo fotográfico dos rostos, cabeleiras estilizadas, flores em abundância, esconderijos geométricos, chapéus extravagantes. Na proposta de Klimt, a figura do homem está ausente; quando aparece, é somente um elemento que faz a exaltação da mulher, está excluído de um mundo essencialmente feminino. Nesse sentido, o mundo das **Serpentes de Água I** e **Serpentes de Água II** é emblemático na leitura narcísica do erotismo, aqui representado por mulheres que se enrolam em espirais nas correntes, em sonhos aquáticos – cabeleiras e tufos púbicos confundem-se com as algas. Trata-se de uma espécie de “prisão matricial” (NÉRET, 2000, p. 43), também ilustrada na obra mais famosa do pintor, **O Beijo** (1907/8), ou em **A Esperança I**, com sua grávida nua, cuja profusão de

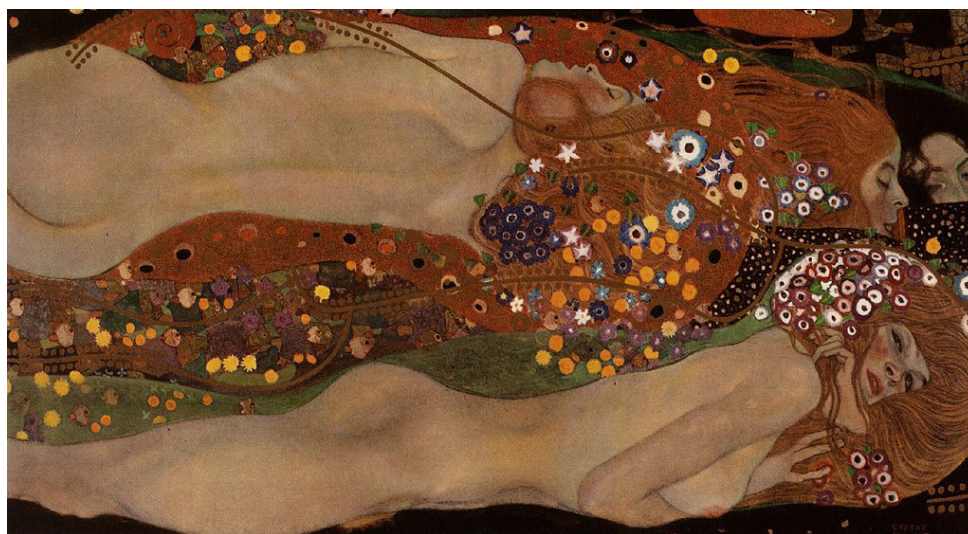
pelos pubianos ruivos contrasta com a proeminência do ventre, assim como com a pureza da coroa de flores que orna os cabelos desalinhados. É o ilustre regresso à matriz, o fim do percurso no ventre, o abraço final, retorno às origens, ao cosmos, reino cujo triunfo é eminentemente feminino.

Figura 4- Serpentes de Água I (1904-07)



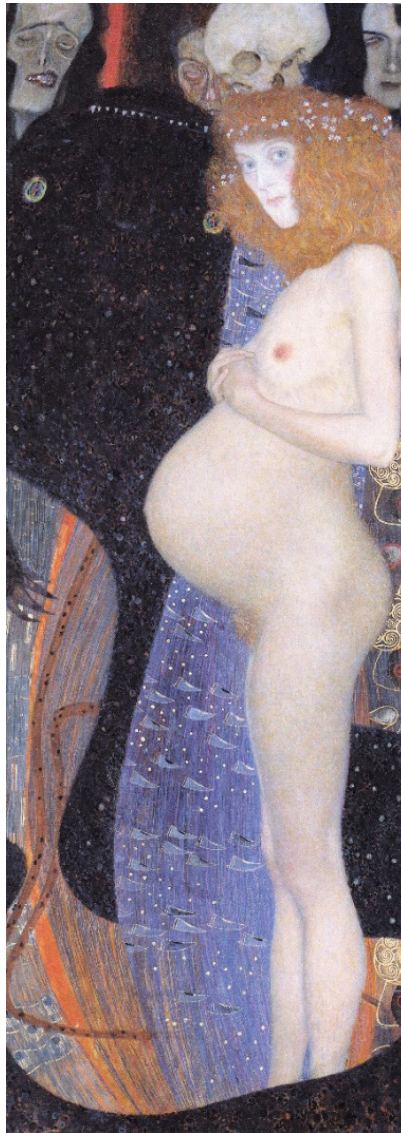
Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Wasserschlangen_I#/media/Datei:Gustav_Klimt_067.jpg

Figura 5 - Serpentes de Água II (1904)



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Klimt_-_Wasserschlangen_II_%28Freundinnen%29_-_1904.jpeg

Figura 6 - Esperança I (1903)



Fonte: <https://deniseludwig.blogspot.com/2015/02/>

Outro exemplar importante a compor nossa breve galeria é **Dánae** (1907/08), representação do êxtase amoroso posterior a *O Beijo*. Entre as coxas gigantes da linda mulher adormecida, derrama-se uma torrente de moedas de ouro misturadas a espermatozóides dourados, forma que Zeus toma a fim de “visitar” a heroína. Da chuva divina de ouro, nasce Perseu. Klimt escolheu precisamente o momento da concepção de Perseu, que nada tem de imaculado, pois remete a uma espécie de violação – a mulher, passiva, adormecida, não percebe o que ocorre, enquanto os espectadores assistem, cúmplices, *voyers*, confrontados com o erotismo inconsciente de Dánae.

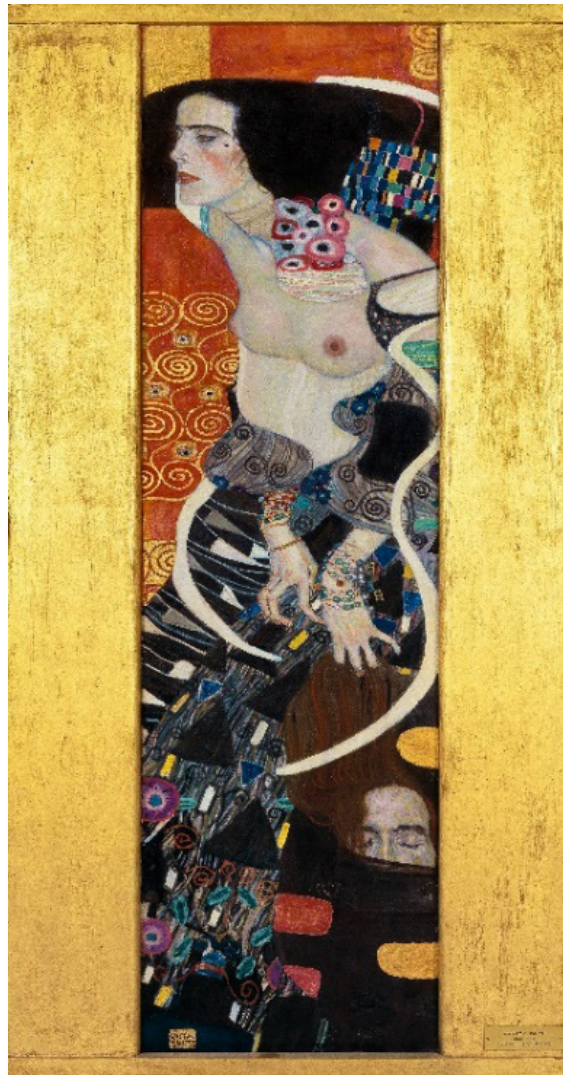
Figura 7 - Dánae (1907-08)



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt_010.jpg

Outra figura aproximadamente do mesmo período exhibe a “fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*” (SCHORSKE, p. 217), isto é, Salomé. Em seu tratamento à essa figura icônica, Klimt inspira-se na antiga Esfinge, remetendo à idéia de ameaça ao homem. O tema da castração, tão caro ao discurso psicanalítico, encontra, assim, o disfarce invertido da decapitação. Judith (**Judith II**, 1909), tendo acabado de assassinar Holofernes por amor, exhibe volúpia, mãos em garra, rosto anguloso e lânguidas curvas sensuais.

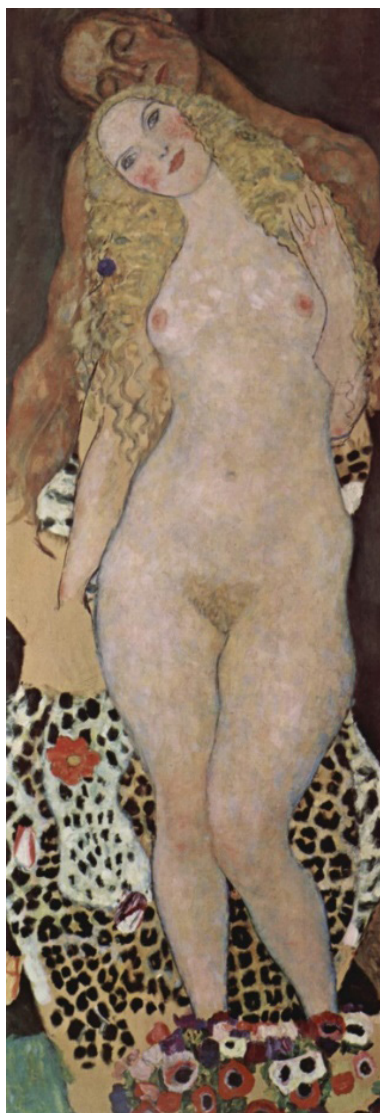
Figura 8 - Judith II (Salome),1909



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt,_Judith_II.jpg

Antes de finalizarmos nosso recorte, destacamos **Adão e Eva**, obra inacabada de 1917/18; nela, o conhecido tema traz a marca de Klimt, já que uma Eva de forma curvilíneas posa no primeiro plano, encobrendo o homem; Adão. Cercados por flores e elementos diversos, emoldurados pela cabeleira de Eva, o casal exhibe a nudez feminina. E, assim, nos parece que Adão “nasce” de Eva, e não o contrário...

Figura 9 - Adão e Eva (1917-18)



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt_001.jpg

Por fim, da vasta galeria de retratos das mulheres da sociedade vienense, cujo ciclo se inicia por volta de 1906, destacamos o conhecido **Retrato de Adèle Bloch-Bauer I** (1907), no qual encontramos elementos recorrentes, tais como: a decoração, usada de forma intencional; a visão de mundo traduzida num simbolismo sensual latente, imprimindo-se no inconsciente do espectador *voyeur*; o corpo, coberto reiteradamente por motivos decorativos, fazendo sobressair um belo rosto; realismo e abstração; cobertura bizantina

das superfícies, cerrada como um mosaico; flores e mulheres misturadas; anatomia que se transforma em ornamentação, ornamentação que se transforma em anatomia – vestidos diáfanos, elaborados, cujas bordas se confundem com as extremidades corporais.

Figura 10 - Retrato de Adèle Bloch-Bauer I (1907),



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Adele_Bloch-Bauer_I#/media/Datei:Gustav_Klimt_046.jpg

247

Desde a estréia, com **Nuda veritas**, Klimt buscava, através de suas musas, “(...) uma exploração da vida pulsional” (SCHORSKE, 1983, p. 212). Encontrando eco nas palavras do escritor Hugo von Hofmannsthal, integrante do grupo *Jung Wien*, “Sobre pensamentos novos façamos versos antigos.”, os mitos e símbolos trazidos da Grécia antiga revelaram-se um instrumento poderoso de desnudamento da vida pulsional, reprimida ou sublimada pelos ditames da tradição clássica. Na verdade, a arte de Klimt expõe um interessante movimento duplo; enquanto exhibe uma espécie de “dessublimação”, ao pintar Eros, Thânatos e um universo marcado pelo simbólico; de outro, recorre a símbolos gregos pré-clássicos. Ou seja, a velha iconografia é pintada de modo subversivo. Posteriormente, inicia sua exploração gráfica e simbólica de outra extremidade da cultura e da história grega, Bizâncio, rendendo-se ao mosaico.

Nesse aspecto, as trajetórias de Klimt e Freud confluem; o inventor do método psicanalítico alimenta-se de sua paixão pela arqueologia e cultura arcaica, criando metáforas da sexualidade humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade dos artistas e pensadores vienenses, na verdade, finca raízes num profundo individualismo, levando nomes como Klimt, a parecerem, em retrospectiva, atrasados quando comparados a outros criadores europeus da mesma época. A um só tempo, triunfo e crise do individualismo, uma arte como a de Klimt, é marcada por uma nostalgia das mitologias capazes de regenerar a sociedade. Os artistas da Secessão sonham com a “Obra de Arte Total”, submetendo ao novo estilo todos os aspectos da vida. De forma ambivalente, deixando-se marcar por um sentimento de decadência, a arte moderna do período é, em certa medida, anti-moderna.

O ornamento relaciona-se ao narcisismo, um dos temas principais do estilo por volta de 1900. “O *Jugendstil* não é uma revolta, mas decorre do narcisismo do fim do século. Sua visão do mundo provém do mesmo esteticismo das correntes decadentes, simbolistas e neuro-românticas que pretendem reagir à ‘feiúra’ e ao relaxamento formal da era naturalista.” (LE RIDER, 1993, p. 125) Em síntese, a pintura de Klimt remete a um ornamento cosmogônico. Por extensão, a feminilidade é um estado fusional que simboliza esse ornamento. Os cabelos femininos alongam-se e enrolam-se. São maleáveis até o infinito, coloridos, enrolados, ondulados, atados, metamorfoseando-se em língua, serpente, planta, véu, rede...Da natureza, Klimt extrai a matéria-prima de uma imaginação inventiva.

Pelo que foi exposto anteriormente, pode-se afirmar que a mulher figura no coração da arte da modernidade vienense, assim como na motivação de vários de seus criadores. Segundo Flores (2014), é próprio dos modernos a oscilação entre o espiritual e o político. Assim, os papéis de gênero são (re) trabalhados, levando ao interesse pela androgenia, por exemplo, ou pelo feminino. O *fin-de-siècle* traz uma feminilidade que afeta o domínio masculino. Engana-se, contudo, quem vê nesse movimento algum traço feminista. O feminino é, tão somente, marca da alteridade, que se configura na luta contra o mundo burguês da ordem, do catolicismo, da razão, calando o erótico, o bizarro, o inconsciente, a magia e o

mito. Moralmente falido, o racionalismo do século anterior enfrenta as visões finiseculares e o amanhecer do novo século. A mulher é, nesse sentido, uma grande metáfora para um outro lado, uma nova lógica possível, marca do arcaico que desafia o moderno.

Numa de suas obras mais conhecidas, de 1929, **O Mal estar na civilização**, Sigmund Freud inicia sua argumentação a partir do chamado “sentimento oceânico”, como definido pelo escritor francês Romain Rolland (1866-1944). As fronteiras do eu com o mundo exterior são brevemente abolidas no estado amoroso e em determinadas doenças mentais. Para o autor francês, a religião também ilustraria essa faculdade, configurando um estado de fusão com o cosmos, ao restaurar o narcisismo ilimitado. Rejeitando o ponto de vista de Rolland, Freud define a necessidade religiosa como exigência de proteção paternal, opondo, desse modo, a “Lei do Pai” a um modelo fusional de tipo maternal, logo feminino.

Para Roudinesco (2000), o Complexo de Édipo e a decadência do poder paterno estariam imbricados à Viena de Freud. Forjado pelo psicanalista, o modelo edipiano tinha como pano de fundo a sociedade vienense do fim do século, atormentada por sua própria agonia, sensualidade vergonhosa e seu culto à atemporalidade.

Não somente os pais perdiam a sua autoridade à medida que a monarquia dos Habsburgo progressivamente afundava sob o peso de sua arrogância, quanto o corpo das mulheres parecia ameaçado pela irrupção de um possante desejo de gozo (ROUDINESCO, 2000, p.160).

Os mitos são fonte essencial nas obras dos autores aqui abordados – seja iluminando conceitos, no pensamento freudiano, seja fornecendo contornos a mulheres míticas e seu universo, nos quadros de Klimt. Os mitos conferem grande força de expressão ao pensamento, tecendo fantasias, e lidam com os sonhos e o inconsciente. Assim, falando especificamente sobre a descoberta Freudiana, Fucks (2000) sustenta que:

Édipo e Narciso, dois dos grandes tesouros da mitologia grega, entraram para a psicanálise como modelos, figuras conceituais privilegiadas da fundação do inconsciente e da formação do eu. Reconhecer nos mitos gregos um pensamento autônomo, com sua lógica e seu modo de experiência, levou Freud a aproximá-los do sonho: ambos são vias de acesso ao real (FUCKS, 2000, p. 59).

Pode-se dizer que ambos os espíritos, de Freud e Klimt, adiantaram-se aos modernos, encontrando nos mitos de um passado remoto, formas da cultura como narrativas vinculadas à realidade atual. Remetendo à natureza, possuem grande eficácia

simbólica. No outro extremo da cadeia da beleza pungente, da vida e da fertilidade, a obra de Klimt retrata, igualmente, o sentimento da Transitoriedade. No ornamento, vida e morte se confundem.

No percurso histórico da psicanálise, o interesse de Freud pelas histéricas, inaugurado com a publicação de **Estudos sobre a Histeria**, em 1895, em parceria com Joseph Breuer (1842-1925), dialoga, em certa medida, com a questão dos gêneros, uma vez que a classificação parte do olhar masculino sobre a condição feminina do final do século XIX. Como sustenta Neri (2005), é a primeira vez, portanto, que um discurso, opondo-se à racionalidade filosófica, se inaugura sob a égide do feminino (questionando, igualmente, a diferença sobre os sexos), numa dupla perspectiva: 1) enunciado a partir do discurso das mulheres; 2) constituído sobre o feminino como interrogação primeira e fundante de seu aparato teórico. A psicanálise não é filha do feminino, mas do império do feminino. Num movimento duplo de enxergar na histérica uma patologia, a visão freudiana questiona o modelo até então vigente, da histérica por simulação. “O sintoma histérico é portador de uma verdade e de um sentido a ser decifrado” (NERI, 2005, p. 115).

Iniciamos o presente artigo com brevíssimas conceituações de “mito”. Instituído como solo fértil e comum a Klimt e Freud, retratamos, sem nos determos no segundo e tendo o primeiro como recorte central desse estudo, os abalos no *status quo* do *fin-de-siècle* vienense empreendidos por esses dois criadores. A bússola utilizada por ambos é o desbravamento de um mundo pulsional, luzes e sombras da psiquê humana, sexualidade e elementos oníricos, todos embaralhados, compondo um novo eu. Em seguida, nos detivemos em aspectos da Modernidade Vienense, moldura histórica da obra de Klimt, sendo o movimento presidido pelo artista, a Secessão, a face pictórica e arquitetônica da renovação proposta por seus membros. A mulher é a figura que transpassa a obra de Klimt, dos seus primeiros movimentos ao epílogo, como na Eva curvilínea, quadro inacabado; mulher nua, pelos pubianos protuberantes, cabelos serpenteando presas, coisas, flores, rosto de beleza fotográfica, realista. Das figuras míticas, oníricas, às grandes damas da alta sociedade vienense que encomenda seus retratos ao pintor. No presente artigo, privilegiamos a primeira abordagem, mas selecionamos a conhecida pintura de Adèle Bloch. Nudez coberta por um vestido fulgurante – formas fundidas ao diáfano tecido – carne emoldurada

pela roupa; no fundo, um mosaico detalhado, estimulando a carga erótica, olhar marcado pela sensualidade que não deixa, em sua mudaneidade, de endeusar e mitificar a dama real. A sua maneira, Klimt e Freud valorizaram a mulher: na introdução da Psicanálise, na figura da histérica; na vasta galeria de homenagens de Klimt à beleza do corpo feminino em comunhão com o cosmos. Ambos imprimem obras calcadas na exploração de um mundo narcísico, subjetivo, tendência presente na arte europeia do despontar da modernidade. Contudo, sem conseguirmos falar num movimento feminista, pois marcado por um *ethos* que limita profundamente o papel da mulher, o que temos é uma mulher mítica, símbolo da alteridade, terreno movediço e desafiador por evocar uma outra ordem, um registro diverso da razão masculina esgotada no século anterior. Estilo gráfico que anuncia, mesmo com suas ambivalências, pela liberdade que professa, a arte moderna.

REFERÊNCIAS

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Androginia e Surrealismo a propósito de Frida e Ismael**: velhos mitos: eterno feminino. *Estudos Feministas*, 22(3): 320, pg. 815-837, set/dez/2014. Disponível em <[https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article / view/36748/28569](https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36748/28569)>. Acesso em 10 ago. 2019.

FREUD, Sigmund, Obras completas, volume 2: **Estudos sobre a histeria**. (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer. Trad. Laura Barreto ; revisão da tradução Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 18: **O Malestar na Civilização e outros textos**. (1930-1936). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUCKS, Betty Bernardo. **Freud e Judeidade**: a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

HOFMANN, Paul. **Os Vienenses**: esplendor, decadência e exílio. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LE RIDER, Jacques. **A Modernidade Vienense e as crises de identidade**. Trad. de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

NÉRET, Gilles. **Gustav Klimt**. 1862-1918. Trad. Jorge Valente. Köln, Alemanha: Taschen, 2000.

NERI, Regina. **A Psicanálise e o Feminino**: um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. **Psicanálise e linguagem mítica**. Ciência & Cultura. Campinas: UEC, v. 64, n.1, pg. 20-23, 2012. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100009>. Acesso em: 11 ago. 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a Psicanálise?** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. **Mitos e origens na psicanálise freudiana**. Cad. Psicanál.-CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, pg. 225-243, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://cprj.com.br/cadernos-de-psicanalise-n-27/> . Acesso em 10 ago. 2019.

Recebido em: 24/08/2019

Aceito em: 13/10/2019

O HOMEM E O CAVALO, DE OSWALD DE ANDRADE: CARNAVALIZAÇÃO E SÁTIRA MENIPEIA

Wallisson Rodrigo Leites¹

Resumo: Oswald de Andrade, além de idealizador da *Revista de Antropofagia*, figura entre uma das principais referências do Modernismo brasileiro, e, principalmente, como norteador de novos olhares para a arte e para a cultura no Brasil, a partir dos manifestos *Antropófago* (1928) e da *Poesia Pau-Brasil* (1924). Entretanto, parte da sua produção que revela o caráter antropofágico de sua escritura, por meio da estetização da linguagem teatral, tem aparecido com pouca frequência nos cursos de Letras e nas pesquisas em Literatura no Brasil, a exemplo de suas peças de teatro. Portanto, objetivando dar visibilidade ao caráter crítico e criativo deste autor, pretende-se, a partir do presente artigo, realizar uma leitura da obra *O homem e o cavalo* (1934), sendo este, pois, um dos textos que se destaca na produção alegórica oswaldiana. Para isso, tal leitura será baseada nos conceitos de “carnavalização” e de “sátira menipeia” - elaborados por Bakhtin. O estudo tem como objetivo observar, em que medida, tais conceitos refletem o pensamento crítico oswaldiano e se colocam como potenciais meios para se pensar sobre os recursos da desconstrução e da alegoria na produção literária e dramática, no contexto latino-americano.

Palavras-chave: *O homem e o cavalo*. Oswald de Andrade. Sátira menipeia. Carnavalização.

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE); Mestre em Letras, com ênfase em Literatura e Graduado em Letras Português/Espanhol pela mesma universidade. Participa do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens, Linha de pesquisa Literatura, História e Memória. Membro do corpo editorial da Revista Línguas e Letras. E-mail: wallissonrodrigo@hotmail.com

**“O HOMEM E O CAVALO”, BY OSWALD DE ANDRADE: CARNAVALIZATION AND
MENIPPEAN SATIRE**

Wallisson Rodrigo Leites

Abstract: Oswald de Andrade, aside from being one of the founders of the *Revista de Antropofagia*, is one of the main references of Brazilian Modernism and, mainly, serves as a guide for new analysis about art and culture in Brazil, when seen from his manifestos *Antropófago* (1928) and *Poesia Pau-Brasil* (1924). However, part of his production that reveals the anthropophagic character of his writing, through the aestheticization of theatrical language, has appeared infrequently in Literature courses in Brazil, as exemplified by his plays. Therefore, aiming to give visibility to the critical and creative character of this author, it is intended, from this article, to make a reading of the work *O Homem e o Cavalo* (1934), which is, thus, one of the texts that stands out in the Oswaldian allegoric production. In order to do so, such a reading will be based on the concepts of “carnivalization” and “menippean satire” - elaborated by Bakhtin. The study aims to observe the extent to which such concepts reflect Oswaldian critical thinking and are presented as potential means to think about the resources of deconstruction and allegory in literary and dramaturgical production in the Latin American context.

Keywords: *O homem e o cavalo*; Oswald de Andrade; Menippean satire; Carnivalization.

Publicado em 1934, sendo cronologicamente o segundo texto da trilogia da devoração² do teatro oswaldiano, *O homem e o cavalo* descreve o percurso histórico do homem desde o surgimento da propriedade privada e, conseqüentemente, do proletariado. A peça, dividida em nove quadros, compreende vários cenários, desde o “céu”, passando pela “terra” até chegar ao “Planeta Vermelho”, que marca o fechamento da fábula.

Além da perceptível dinamicidade do cenário, o texto conta com cerca de cinquenta personagens que ilustram a história da humanidade e do desenvolvimento do capital, bem como a função do socialismo soviético. Dentre todas as personagens, vale aqui, destacar algumas que propiciam a noção do percurso histórico descrito, como: São Pedro, O Professor Icar, O Cavalo de Troia, a Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, Cristo, entre outros.

Na terceira cena do primeiro quadro, Oswald busca romper com o mistério teatral e mostrar ao seu público que se trata de uma peça voltada à reflexão, a partir de uma escrita alegórica. O autor quebra a quarta parede inserindo falas que buscam evidenciar a função do teatro enquanto um meio de levar a sociedade a refletir sobre sua cultura e denunciar a função da polícia censora que busca manter as rédeas do povo, como se observa no trecho em que O Poeta-Soldado, após anunciar sua vontade de regenerar a humanidade, valendo-se de sua lança, observa a entrada em cena da personagem O Divo em condições que não seriam apropriadas a um homem:

O DIVO (*cantando de dentro do reservado das mulheres, com a música da Donna è Mobbille*).

Aparece abotoando a cinta, da privada

O POETA-SOLDADO – Mas que mania! Você vive nos reservados das senhoras!

[...]

O POETA-SOLDADO – Você perdeu o senso de moral no palco!

O DIVO – Mas isto aqui é o céu ou não é céu?

O POETA-SOLDADO – É céu, mas e céu moralizado! Censurado!

ETELVINA – Sei disso! Nós estávamos ontem lendo um livro condenado.

[...]

O POETA-SOLDADO – Livros excomungados neste ambiente de elevação! Vou denunciar ao vice-almirante Pedro! Vou abrir um inquérito policial! (ANDRADE, 2005, p. 46).

² Trilogia que contempla, além de *O homem e o cavalo*, as peças *O rei da vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937; e também *A morta*, igualmente publicada nesta data.

A cena, além de servir para romper com o mistério teatral, representa a ação da censura em relação aos artistas, principalmente ao próprio Oswald, que sofreu com a interdição de seus textos. No prefácio de *O homem e o cavalo*, Jorge Amado, ao descrever a peça de Oswald e como esse sistema censor funcionava e trabalhava a favor da manutenção da ordem, observa:

Teatro para massas, realização forte, espetáculo capaz de levantar o espectador. Infelizmente essa peça não foi levada. A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros em aluvião de folhetos de pornografia, fechou as portas do “Teatro de Experiência”, exatamente como pornográfico. No entanto circulam livros dos srs. Laudelino Freire e Cláudio de Souza. Eu chamo atenção da polícia para os livros desses senhores, pornográficos e analfabetizadores (AMADO, 2005, p. 16).

Como se pode observar no trecho do prefácio, a polícia censora, além de impossibilitar a divulgação da arte, pois esta seria um meio de transgressão, fechava os olhos para publicações que, ainda que inadequadas à moral e aos bons costumes da época, como os folhetos pornográficos que Jorge Amado cita, por serem mídia de puro entretenimento, serviam como um meio de conter os ânimos da população e distanciá-la das discussões políticas e econômicas do país.

A crise da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, afetou além dos Estados Unidos, todos os países com os quais mantinham negócios e, entre eles, se encontrava o Brasil. Com a falência das oligarquias cafeeiras, não há dinheiro no mercado interno para manter o comércio e a indústria local, logo, o governo se vê obrigado a abrir espaço para a entrada de investidores estrangeiros que passam a instalar suas indústrias no Brasil. Entretanto, esse processo é lento e faz com que significativa parte da população sofra com a fragilidade econômica. O desemprego que assola o país faz com que as classes menos favorecidas dependam de empréstimos a juros altos. Para manter a população afastada da possibilidade de transgressão e revolta, desenvolve-se uma polícia censora que, por muitos anos, controlou toda forma de mídia e arte no Brasil. Ciente desta condição social limitante, Oswald busca, por meio de sua escritura, proporcionar uma reflexão sobre os mecanismos opressivos de Estado, com relação à arte.

Por esse motivo, no sétimo quadro da peça, “A verdade na boca das crianças”, tem-se a conversa entre três crianças soviéticas que se constituem como personagens dotadas de certa lucidez que o mundo socialista haveria proporcionado. Essas crianças falam sobre o mundo anterior ao sistema atual em que vivem, discutindo sobre a noção de posse e sobre o significativo uso do cavalo durante a história da humanidade:

A 2ª CRIANÇA – Proprietários? Que negócio é esse?
A 1ª CRIANÇA – Foram os homens que se apossaram da terra pela força, pelo ludíbrio ou pela herança, para fazer os despojados trabalharem para eles!
A 2ª CRIANÇA – Mas o solo não era de todos?
A 3ª CRIANÇA – Não era não. Nem as máquinas. E os burgueses lutaram séculos para que esse regímen continuasse. Quando as crises apertavam, promoviam guerras patrióticas a fim de massacrar o povo. Os filhos dos ricos não iam para as trincheiras. As famílias dos trabalhadores e dos pobres, transformadas em família de soldados, perdiam os seus chefes e filhos. Os resultados das guerras eram distribuídos entre os ricos (ANDRADE, 2005, p. 110).

Fica clara a ideia de que o mundo desvinculado do capital traria benefícios para todo o povo, como representado a partir da sapiência das três crianças ao apresentarem o mundo burguês distante da realidade soviética. Há que se considerar ainda que, de forma alegórica³, a figura da criança pode ser vista como um símbolo de esperança em relação a um futuro melhor.

A partir de então, vale aqui chamar a atenção para a crítica à propriedade privada e ao acúmulo de capital trazida por Oswald. As personagens que aparecem no desenrolar da fábula trabalham ou a favor ou contra o atual regime capitalista, sendo que alguns deles ou se beneficiam por defender um lado em detrimento do outro, ou são ingênuos para perceber que fazem parte de um sistema de exploração da mão de obra. Um dos defensores da propriedade é o Poeta-Soldado, que acredita que o mundo deve ser posse daqueles de direito, ou seja, o homem branco e rico, fato que pode ser observado no trecho em que a

3 Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin descreve a alegoria como “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade” (BENJAMIN, 1984, p. 246). “A alegoria (grego allós = outro; agourein = falar na ágora, falar publicamente) possibilita a exposição, partindo do dito no texto, de um sentido diferente ou, ainda, ampliado daquele explícito, isto é, ela diz b para significar a. Esta figura é empregada desde a Grécia Clássica, estando presente em textos filosóficos de Platão (Livros II e VII da República, por exemplo), nos quais adquire forma exemplificante ao representar conceitos abstratos e complexos; na sociedade hebraica, foi aplicada para interpretar as Sagradas Escrituras e encontrar nelas verdades perenes de caráter moral e religioso” (ALVES; REINEHR, 2014 – on-line).

personagem declara: “[...] Precisamos tomar as terras dos povos fracos e catequizados e entregá-los como escravos aos poderosos arianos, que têm esqueleto de anjo” (ANDRADE, 2005, p. 48).

Observa-se a partir de então que a exploração é o ponto fulcral da peça. No entanto, tal fator não se refere somente à figura do homem. Assim, a figura do cavalo na obra torna-se altamente significativa, pois o uso do animal para facilitar as atividades humanas, principalmente de transporte, ainda que não se possa determinar quando isso tenha tido início, é possivelmente anterior ao estabelecimento da propriedade privada.

A partir do momento em que as antigas civilizações passaram a organizar-se em sociedades fixas, abandonando o nomadismo, com estabelecimento da propriedade e dos limites territoriais, o cavalo deixou de ser um simples meio de transporte para servir como uma ferramenta de produção, pois a extensão de terra que um homem, ou uma família, cuidava era superior à capacidade de trabalho braçal de que dispunha.

Deste modo, a tração animal para o transporte e para arar a terra passou a ser comum e fundamental nas sociedades antigas. Além disso, há que se considerar o uso do animal nas guerras entre civilizações, pois, sendo os recursos bélicos escassos, o domínio da força bruta poderia ser fator fundamental em uma batalha, como se observa na fala do Poeta-Soldado: “[...] Eu, o Poeta-Soldado, sou o gênio oficial da guerra! E em verdade vos digo que é preciso restaurar a lança e o cavalo. A guerra com a intervenção de Deus” (ANDRADE, 2005, p. 48).

Na mitologia grega, o cavalo aparece a partir da figura do centauro, um ser metade humano, com abdômen, tronco, pescoço, braços de um homem, e metade cavalo, com as pernas e o tronco de um cavalo, representando a junção da força do equino com a capacidade intelectual do ser humano. Na peça, as duas figuras, homem e cavalo, são associadas, contudo, de modo diferente do que propunha a mitologia ao criar um ser superior. Aqui, ambas são alvo de exploração, como se pode notar no diálogo entre as três crianças:

A 1ª CRIANÇA – Antigamente havia cavalos nas ruas. Puxavam carros e arados nos campos. A gente montava neles.
A 2ª CRIANÇA – Mentira!

A 1ª CRIANÇA – Havia sim. Eu li. Até os burgueses criavam cavalos para fazer um jogo nos dias de festa. Os cavalos corriam e quem ganhava tinha um prêmio que naturalmente ia para o dono.

A 3ª CRIANÇA – Os donos dos cavalos eram imbecis enfatuados. Reuniam-se em clubes torpes para jogar o dinheiro roubado aos operários.

[...]

A 2ª CRIANÇA - É verdade que havia o cavalo de guerra?

A 3ª CRIANÇA – Havia sim. Quando a humanidade não estava ainda evoluída e dividia-se em estados nacionais, fazia-se a guerra. Durante muitos séculos os cavalos foram utilizados nas batalhas.

A 1ª CRIANÇA – Coitados!

A 3ª CRIANÇA – Eram conduzidos para a carnificina com os soldados, a fim de defender o interesse dos ricos e dos proprietários! (ANDRADE, 2005, p. 109-110).

Como se verifica no trecho, o cavalo pode ser associado à figura do homem no momento em que ambos são explorados pelos proprietários. As crianças resumem a participação do cavalo na história da humanidade, desde seu uso para a agricultura e transporte; passando por sua serventia na guerra, em que o animal representava uma peça substituível, assim como os soldados; até chegar ao seu uso para o entretenimento, com as corridas de cavalo, prática esportiva comum na alta sociedade. Essas corridas exemplificam bem o sistema exploratório estabelecido pelas classes, pois o patrão lucra com a mão de obra assalariada e com esse dinheiro aposta nos cavalos. Tal como mostrado pela 1ª Criança, o prêmio sempre vai para o dono, seja nas corridas, seja no sistema de trabalho assalariado.

Os cavalos que agem na peça, o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Troia, aparecem como dois representantes dessa alta sociedade, que, no entanto, foram apenas figurantes da história dos homens. O primeiro foi o responsável por levar o líder político e militar Napoleão Bonaparte, e o segundo, usado como a armadilha que levaria os soldados gregos à vitória sobre os troianos. Em ambos os casos, os cavalos foram apenas o transporte ou o meio para levar o homem à glória sem a receber, pois ainda que tenham se tornado símbolos históricos representativos, são os heróis que se valem do cavalo que levam o crédito, assim como ocorre nas corridas de cavalo e nas epopeias de Homero. A cena em que os dois cavalos supracitados aparecem resume-se na discussão entre eles para determinar qual foi o mais importante para a história da humanidade, como se verifica no trecho a seguir:

O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Pelo que vejo, o senhor é muito importante!
O CAVALO TE TRÓIA – Sou o único cavalo da história! O meu verdadeiro nome é
Tratado de Paz. Apareço sempre no fim das guerras.

[...]

O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Cavalo! O único cavalo da história sou eu!
Em todas as batalhas do mundo tenho tomado parte. Sou o cavalo que não morre!
O cavalo do comandante (ANDRADE, 2005, p. 65-66).

Tal como mencionado anteriormente, há aqueles que lutam e representam um lado com orgulho de quem são, sem se dar conta de que são apenas um meio para o homem conseguir seu objetivo, pois o cavalo sempre segue o caminho que seu dono mandar.

Há que se distinguir, entretanto, tipos de homens e tipos de cavalos, pois assim como há os homens que exploram e homens que são explorados, há cavalos que trabalham a duras penas e os que se beneficiam do fato de carregarem o comandante que, como bem mencionado pelo Cavalo de Napoleão, é aquele que nunca morre, pois são os peões que vão para a batalha.

Assim, nessa relação dicotômica entre o homem e o cavalo na peça, é possível observar que a figura do cavalo é construída de forma alegórica ao transcender o papel do simples animal de carga para assumir um caráter representativo no progresso da sociedade de posses.

Se na modernidade, a partir do processo de industrialização, devido à necessidade da produção massificada de mercadorias, a utilização do cavalo para a produção passou a ser totalmente inviável, o animal segue sendo o símbolo das máquinas que o substituiu, seja no processo de produção industrial, seja no transporte dessa produção. Ainda que a força motriz tenha dado lugar a motores à combustão, a potência desses motores é medida em cavalos de potência. Assim, ainda que o animal não seja mais o responsável direto pela produção ou pelo transporte – de cargas e de pessoas – segue ele sendo o símbolo dessas atividades humanas.

Além do modo como as figuras do homem e do cavalo são abordadas no texto, pode-se dizer que a própria estrutura textual se constitui de modo a ressaltar o caráter alegórico da peça, visto que, apesar de apresentar uma sequência linear de acontecimentos, com início, meio e fim bem delimitados, os dados históricos e personagens apresentados são

inseridos de forma esquizofrênica⁴, parodiando elementos historiográficos e apresentando durante a fábula personagens de diferentes períodos da história, como Byron, Capone e o Cavalo de Napoleão, associados a personagens míticos, como o Cavalo de Troia, Ícaro e religiosos, como Cristo e São Pedro. Essa liberdade de criação utilizada pelo autor no que se refere ao modo de construção das personagens e mudanças de cenários denota características da sátira menipeia.

Para Bakhtin (2008) o gênero da sátira menipeia tem suas raízes no folclore carnavalesco e deve a sua denominação ao filósofo do séc. III a.C. Menipo de Gadara, que lhe deu forma clássica definitiva, embora já existisse desde a época de Sócrates. Tal gênero exerceu grande influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina e, em diferentes formas e sob diversas denominações de gênero, continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média e Idade Moderna.

É válido ressaltar que essa concepção satírica se tornou um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias. De acordo Bakhtin (2008), as particularidades fundamentais desse gênero são as seguintes: 1. A presença do elemento cômico. 2. Excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. 3. A criação de situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. 4. A combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso como naturalismo de submundo extremado e grosseiro. 5. A presença da síncrese. 6. A apresentação de uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrese dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno, retomando o seu universalismo filosófico. 7. O surgimento da modalidade específica do fantástico experimental. 8. O aparecimento pela primeira vez do que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem. 9. As cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, a violação da etiqueta e infração às regras do bom-tom. 10. Os contrastes agudos e jogos de oximoros. 11. Amplo emprego de gêneros intercalados. 12. A incorporação frequentemente de elementos da utopia social. 13. A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade 14. O enfoque da atualidade ideológica em tom mordaz, optando pelos problemas sociopolíticos contemporâneos.

4 Frederic Jameson no ensaio “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, presente na revista *Novos Estudos*, CEBRAP (n.º12, jun. 85), reflete que a escrita esquizofrênica, também chamada pelo autor de “textualidade” ou “écriture”, enquanto um traço da pós-modernidade, “se caracteriza como um distúrbio do relacionamento entre significantes”. Ainda, segundo o autor, “[...] a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente” (JAMESON, 1985, p. 22).

Com relação à presença de elementos da sátira menipeia presentes na construção estética de *O homem e o cavalo*, retomaremos, ainda neste texto, a reflexão sobre o assunto, ao refletirmos sobre o jogo de oxímoros e contrastes observado entre as figuras de Hitler e Cristo no 8º quadro da peça: O tribunal.

Antes disso, é relevante considerar o momento histórico em que Oswald escreve a peça, pois na década de 1930, em grande parte do globo ocorrem sucessivas ebulições de acontecimentos marcantes no âmbito político, econômico e social, caracterizando uma atmosfera caótica que culminaria na Segunda Guerra Mundial. No Brasil, pouco antes da data de publicação da peça, em 1930, há o surgimento da Segunda República e início da era Vargas, passando a desenvolver-se um governo autoritarista e censor, fato que influencia diretamente no campo das artes. Em 1932, eclode em São Paulo a Revolução Constitucionalista que, poucos meses depois, é esmagada por Getúlio Vargas. Em 1933, mesmo ano de escritura de *O rei da vela*, na Alemanha, é organizado o Gabinete Nacional Socialista de Hitler que, passados alguns meses, é autorizado pelo Parlamento a exercer o poder legislativo. Já no mesmo ano de publicação de *O homem e o cavalo*, em 1934, Hitler, um ano após Alemanha e Japão romperem com a Liga das Nações, declara-se chefe do Estado Alemão (GARDIN, 1995).

É a partir desse contexto que Oswald procura agir e sua ação denota o caráter antropofágico no teatro, bebendo de diversas fontes e construindo em *O homem e o cavalo*, um panorama amplo da história e da cultura da sociedade que culminariam no momento atual e que teve como princípio a guerra, o conflito e a segregação. Em *O homem e o cavalo* tem-se uma visão panorâmica da história, diferente do que ocorre em *O rei da vela*, em que a cena nacional será a preocupação, e diferente de *A morta*, cujo desenvolvimento da fábula se ambientará num mundo onírico. Segundo Gardin, em *O homem e o cavalo*:

Sua lente-olho deixa o nacional específico e faz “travellings” por um amplo painel político, econômico, histórico, mitológico, cultural. A leitura de *O homem e o cavalo* exige do leitor ir a outros contextos que são citados no decorrer do texto e construir, pedaço por pedaço, o painel panorâmico de um universo experimental. É preciso que esse leitor deixe a passividade tradicional de apenas observar o trabalho já montado, pois, aqui, ele deve tomar parte ativa, isto é, ir, também, montando as peças do jogo textual. O texto vai funcionando, como queria Oswald, como uma

espécie de roteiro. Apesar de estar colocado em forma cronológica, isto é, quadro após quadro, cena após cena, estas são perfeitamente mutáveis e deslocáveis de seu lugar de origem (GARDIN, 1995, p. 130).

Essa atemporalidade das personagens e dos cenários aponta para o fato de o tema da peça ser um assunto atemporal, já que, segundo Oswald, desde a invenção da propriedade privada e da herança, existe a burguesia e o proletariado. Além disso, esses fatores também denotam a liberdade criativa do autor em romper com padrões clássicos ao narrar uma história, porque o importante na peça não são os fatos que ocorrem, mas sim a que reflexão esses fatos podem fazer o público/leitor chegar. Um dos caminhos que a modernidade encontrou para chegar a tal reflexão é a revisitação do passado por meio da reelaboração parodística deste. Segundo Hutcheon:

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] Essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Por isso, há que se observar que as personagens históricas trazidas na peça remontam diferentes momentos da civilização, todos descontextualizados de seus referentes primários, sendo então parodiados e/ou carnavalizados, e deslocados de seus locais comuns.

A formulação teórica de carnavalização⁵ proposta por Bakhtin é pertinente para compreender a dinâmica do destronamento de figuras icônicas e de discursos edificantes.

Logo no início da peça, tem-se a presença de São Pedro, que abandona o mais alto trono, o céu, para vir à Terra, na companhia das 4 Garças - como paródia das graças celestiais remontando figuras canônicas sob uma perspectiva ironizada e dessacralizadora.

5 “O carnaval propriamente dito [...] não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massa e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 2008, p. 105). No centro da cosmovisão carnavalesca reside “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2008, p. 107).

Esse processo torna possível o deslocamento da percepção do público/plateia da peça, que se vê obrigado a realocar em seu mundo um espaço para cada uma das personagens. Nessa perspectiva, no que se refere ao modo de percepção teatral de Oswald, pode-se dizer que:

Sua visão está não só focalizada no modo como o signo constrói a percepção das relações sociais mas, também e principalmente, como estes atuam na recepção e de que modo, através dessa atuação, pode ser um signo gerador de transformações, um signo transformador. [...] Este tipo de pensamento o levará ao procedimento paródico e ligará o conceito de antropofagia ao procedimento paródico irremediavelmente. [...] O mundo não passa uma superposição de textos que vão se construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significação (GARDIN, 1995, p. 51).

Não se trata de nenhuma novidade mencionar que o teatro ou a escritura oswaldiana propõe a construção de novas inteligências, entretanto, é necessário ressaltar a visão transformadora que Oswald tem em relação ao teatro e seu poder de transformação social. Segundo Gardin:

Oswald busca uma nova função para o teatro. Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro feito para a massa popular. Não resta dúvida que toda a estrutura de sua peça *O homem e o cavalo* segue e pensa ser uma estrutura teatral para estádios (GARDIN, 1995, p. 50).

Ou seja, sua preocupação, notoriamente, era a de fazer com que a massa pudesse, por meio do teatro, vir a repensar suas práticas e crenças e desmitificar o mundo passado como um modo de recriar o mundo presente. Assim, assuntos cotidianos da vivência humana que são vistos e tratados como tabus teriam a possibilidade de serem ressignificados. Nessa conjuntura, instituições sociais, como o casamento – assunto tratado em *O rei da vela* – e fatores naturais, como o ato sexual, assumiriam novas dimensões. O primeiro, como celebração sagrada, e o segundo, como prática carnal e pecaminosa a ser reprimida, sofreriam uma inversão de papéis, de modo que o que era estritamente puro seria visto como algo corrompido e o que era visto como pecaminoso passaria a ser simplesmente algo natural. Por esse motivo, dentro do processo de carnavalização, faz-se necessária a inserção tanto de elementos sacrossantos quanto a utilização daquilo que estiver diretamente ligado às questões do corpo e da natureza humana.

A ligação com o baixo corporal aparece logo no início da peça, na rubrica que descreve a primeira cena do primeiro quadro em que elementos que deveriam ser estritamente terrestres, ligados às necessidades básicas do ser humano, fazem parte do ambiente celestial e destinam-se a figuras divinas, como se pode observar no seguinte trecho: “A cena representa um velho carrossel. Ao fundo, um elevador inutilizado. Uma inscrição DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO. De um lado, três reservados: HOMENS-MULHERES-ANJOS” (ANDRADE, 2005, p. 39).

Esses reservados, mais tarde, ao serem utilizados pela personagem Divo, são assunto da conversa entre as 4 Garças, as quais observam o fato de ele estar praticando hábitos terrestres, reificando a decadência que o ambiente celeste sofre. O rebaixamento das personagens celestiais possibilita a reinterpretação do próprio céu cristão. Segundo Bakhtin:

Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 1987, p. 325).

Esse rebaixamento ligado às questões do corpo, àquilo que é estritamente próprio da natureza humana tem o poder de desvelar as práticas desenvolvidas socialmente, pois ainda que o rebaixamento esteja diretamente ligado ao natural do homem, é tido como tabu cultural, sendo por isso profícua ferramenta de dessacralização.

Reside nessa inversão carnavalesca, a partir do baixo corporal, um dos princípios básicos da antropofagia oswaldiana: a morte e o renascimento sintetizados no pensamento dialógico.⁶ Nesse sentido, quanto mais alto for o objeto a ser rebaixado, maior será o impacto discursivo sobre o público que está acostumado a ver o alto como alto e o baixo como baixo. Assim, a carnavalização de elementos sagrados, como o céu, poderá provocar um maior estranhamento e, consecutivamente, maior reflexão do público.

⁶ Segundo Bakhtin, “Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis: eles sempre irão mudar no processo de desenvolvimento subsequente futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada. Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo” (BAKHTIN, 1992, p. 410).

A conversa inicial entre as 4 Garças, Malvina, Querubina, Etelvina e Balduína, já é um forte indicativo do processo de carnavalização do ambiente celeste. Primeiramente, o que deveriam ser as quatro graças, figuras divinas, se transformam em uma analogia à figura arquetípica das “mulheres fofoqueiras”, que passam seu tempo a falar da vida alheia enquanto desenvolvem atividades rotineiras, como bordar ou costurar, como se pode observar no trecho:

ETELVINA (Bocejando) – Ih! Que dia pau! Quando é que acabará esta eternidade!
 MALVINA – Eu é que não posso ficar sem ocupação. São Pedro me pediu para fazer umas toalhinhas, o fio de nuvem acabou...
 BALDUÍNA – Não esqueça as iniciais...
 ETELVINA – Ih! Céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!
 BALDUÍNA – A culpa foi do lussupof que não deu tempo dele se confessar!
 (ANDRADE, 2005, p. 41).

Ainda, na sequência do diálogo, numa conversa que funde constantemente elementos celestiais e terrestres, as 4 Garças julgam a vida – ou a pós vida – dos demais habitantes do céu, como o Divo e o Poeta-Soldado, mas aqui a ênfase não deve ser dada à observação dos juízos de valores dados pelas Garças, mas sim no modo como se constitui o diálogo, como se observará no trecho em que se referem ao Poeta-Soldado:

ETELVINA – Que fim levou ele? Não comungou hoje...
 BALDUÍNA – Nem tomou o café com leite!
 QUERUBINA – Eu sei... mas não posso dizer...
 AS TRÊS – Conte! Conte!
 QUERUBINA – Ele pediu segredo...
 AS TRÊS – Ora! Segredo no céu! Boa piada!
 QUERUBINA – Me fez jurar por Deus que eu não contava!
 ETELVINA – Empregando o nome de Deus em vão!
 MALVINA – Que pecado! Daqui um pouco São Pedro expulsa ele daqui (ANDRADE, 2005, p. 42).

É possível notar no excerto acima, que elementos e ações diretamente ligados à prática humana, como a alimentação e excreção, são aclimatados no ambiente divino, e todas as ações das personagens ocorrem de modo a parecer inserir-se num ambiente que poderia ser qualquer outro, menos o céu, pois mesmo no céu as personagens são passíveis de punição e vítimas do pecado, como o de falar o nome de Deus em vão, pecado

esse cometido ironicamente pelas próprias Garças ao julgarem a ação do Poeta-Soldado. Essa carnavalização do ambiente celeste é, ainda nessa cena inicial, levada ao extremo, como se observará no trecho a seguir:

BALDUÍNA – [...] Lá embaixo contavam que o céu era uma boniteza. Eu fiquei virgem a vida inteira para guardar a castidade praqui! Falavam em festas de entontecer. Cardeais! Ceias. Não encontrei por aqui nem um periquito macho pra me coçar...
MALVINA – É verdade que temos São Pedro...
QUERUBINA – Eu prefiro o Poeta-Soldado.
BALDUÍNA – Qual! Outro brocha! É só tamanho!
ETELVINA – O Divo pelo menos canta!
BALDUÍNA – Canta! Canta mas não entoa!
ETELVINA – Vocês estão ficando histéricas. Precisam consultar um psicopata!
BALDUÍNA – Também com estas três frutas... É isso! Homem que vem parar no céu!
(ANDRADE, 2005, p. 43).

Aqui, a noção de um paraíso celestial é destruída a partir da perspectiva das 4 Garças, que esperavam encontrar no céu um lugar onde o pecado – como a relação carnal – fosse liberado. Assim, a visão do paraíso não é baseada no desprendimento transcendental de tudo que é material, mundano e carnal, mas sim tem como premissa viver livremente isso tudo, como se o pecado fosse liberado como prêmio por uma vida puritana.

Entretanto, essa dessacralização do céu, antes de ser um ataque à Religião Católica, pode ser vista como uma crítica àqueles que seguem os dogmas cristãos e passam a vida em busca de alcançar o reino dos céus, promovendo o bem – na perspectiva cristã e maniqueísta –, não por essa ser simplesmente a atitude certa a se fazer, mas por acreditar que existe uma recompensa para suas atitudes.

Como observado ainda no trecho anterior, apesar das atitudes que levam o sujeito por determinado caminho, o discurso e o pensamento subjacentes a essas atitudes apontam em uma direção oposta. Para as Garças, o importante era o modo como elas poderiam vir a se beneficiar em suas vidas pós-morte, negando parte de seus instintos naturais em vida, para que pudessem vivê-los livremente após a morte, o que ressalta a contradição do indivíduo que segue cegamente os dogmas religiosos. Essa mesma contrariedade é observada adiante, no 8º quadro, quando São Pedro, em diálogo com Cristo, parece arrepender-se e recordar suas origens humildes como pescador:

CRISTO – Estás imbuído de materialismo histórico, Pedro! Nem parece que viestes das celestes paragens de meu pai!

SÃO PEDRO – Sim. Vim do céu! Dum país de borboletas, abelhas, colibris! Um país sem saúvas. Para crianças ricas. O céu, meus senhores, é uma tapeação de classe. Eu sou um rude homem terreno. Fui pescador, fui barqueiro... (ANDRADE, 2005, p. 131).

Então, tentando salvar-se de ser julgado junto com Cristo como representante dessa classe rica, São Pedro, ainda que no início da peça fuja do céu à procura de um lugar onde a burguesia ainda comandasse, mostra-se solidário e retrata o céu como um paraíso edênico destinado somente aos merecedores, aos que seguem os rigores da sociedade de classes.

Vale aqui considerar que a paródia é um processo biunívoco, pois ela não trata da simples negação ou destruição do objeto representado, mas compreende uma construção quase paradoxal que, ao mesmo tempo em que nega, reafirma, para desse modo tornar possível a dessacralização de um mundo pleno e criar novos olhares sobre ele. Linda Hutcheon afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Nesse sentido, é válido mencionar que ocorre na fala de São Pedro uma mudança de perspectiva em relação à visão cristã sobre o que é o céu que promove o retorno e ao mesmo tempo o deslocamento crítico acerca de conceitos cristalizados.

O que se pratica então é o destronamento de elementos que até então pareciam inatingíveis e imaculados. Além de São Pedro, em *O homem e o cavalo*, devido à importância e dimensão histórico-religiosa que estas figuras atingem no mundo ocidental, mais dois personagens são dignos de nota quando se fala do destronamento carnavalesco na peça: Cristo e Cleópatra.

Na terceira cena, que fecha o 5º quadro da peça, “S.O.S.”, num mundo tomado pelo socialismo, personagens representantes da burguesia gritam por socorro e buscam fugir da revolução socialista comandada pelos trabalhadores e soldados. Dentre as personagens da cena, aparece a figura de Cleópatra, que está sendo cercada por marujos ferozes e pelo povo, que a destituem de seu poder de rainha. O destronamento de Cleópatra torna-se extremamente significativo devido ao fato de a cultura egípcia ser, ao lado da cultura grega,

um dos berços da civilização ocidental. Não obstante, além de detentora do poder político e militar, assim como acontecia com os faraós, Cleópatra era considerada por seu povo uma divindade, fator que torna mais evidente o processo de carnavalização após a derrocada da personagem.

No 8º quadro, de forma ainda mais significativa e contundente do que ocorre com Cleópatra, obviamente que isso se deve à representatividade de cada uma dessas figuras para a cultura judaico-cristã-ocidental, Cristo é destronado de seu posto de deus e salvador dos homens e assume o papel de um genocida. Logo na primeira cena, ele é comparado a Hitler e colocado como um antissemita, como se pode observar no trecho a seguir:

A VERÔNICA – Eu me lembro. Foi naquele frege do Calvário há vinte séculos. (*Volta para frente a fotografia que tem nas mãos onde aparece Adolf Hitler crucificado na Suástica*) O senhor era dos nossos...
SÃO PEDRO (*Reconhecendo a fotografia*) – Mas esse é Cristo! Cristo rei!
A VERÔNICA – Perfeitamente! O chanceler Cristo, a última encarnação do anti-semitismo (ANDRADE, 2005, p. 121).

Quando Pedro fundou a Igreja Católica, baseado nos ensinamentos de Cristo, fez com que este e sua igreja negassem a tradição judaica à qual pertencia. Além disso, um dos maiores massacres da história, o holocausto, que vitimou milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, teve como principal responsável um líder Cristão que almejava a criação de uma raça pura. É possível, então, a partir do trecho, observar que, numa inversão de papéis, por associação, Hitler, considerado historicamente um dos maiores assassinos da história, é colocado no patamar de um deus que morreu por seu povo, enquanto Cristo sofre o mesmo processo, mas de forma contrária.

Aflora a partir de então um dos ideais norteadores do pensamento marxista, o da religião como ópio do povo, pois em nome de Deus torna-se possível fazer aquilo que não é cristão, matar o próximo, como se pode observar no trecho em que Cristo, como representante máximo da sociedade burguesa tradicional cristã e branca, é julgado:

O TIGRE (*A Cristo*) – O senhor é Deus?
CRISTO – Dizem...
O TIGRE – O senhor é acusado de ser um elemento insuflador em todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar gente dizem GOT MIT UNS! Os franceses dizer DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses GOD SAVE DE KING!

[...]
CRISTO – Pedro! Pedro, vem em meu auxílio!
O SOLDADO VERMELHO (*A São Pedro*) – O senhor conhece esse homem?
SÃO PEDRO – Não!
[...]
CRISTO – Havia de me negar outra vez! Safado (ANDRADE, 2005, p. 129).

O trecho, além de servir como marco da revolução socialista na peça, pode ser visto como paródia do julgamento bíblico de Cristo, quando Pedro nega conhecer o filho de deus. Vale nesse momento retomar a discussão sobre a sátira *menipeia*⁷, pois apareceram durante a análise da peça diversos elementos que correspondem a esse gênero teorizado por Bakhtin (2008), sendo um deles o jogo de oximoros e contrastes como o observado entre as figuras de Hitler e Cristo. Segundo Bakhtin:

Uma particularidade muito importante da *menipeia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixaza e vulgaridade (BAKHTIN, 2008, p. 131).

Ainda que tais características sejam recorrentes na peça, como ocorre na sexualização de São Pedro, é na figura de Cristo que elas ganham contornos mais extremos. A personagem é julgada por seus crimes contra a humanidade e acusada de charlatanismo por São Pedro, por vender uma ideia de céu para os pobres, como se pode observar nos trechos:

CRISTO – Fui eu que criei com João Batista a grande senha do Reino dos Céus!
SÃO PEDRO – No nosso comitê apostólico o Reino dos Céus tinha de fato uma significação revolucionária. Concreta e terrena. Era o poder que queríamos tomar com as massas oprimidas. Quando Roma perdeu a Dácia e foi batida em Teutoburg, a mão-de-obra em carência ameaçou o latifúndio. Mas a revolução agrária se

7 “A ‘sátira menipeia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2008, p. 129).

processou em torno da pequena propriedade. As massas encaminhadas para a servidão viram o latifúndio se reconstruir com feudalismo. E ficaram esperando o até hoje pelo Reino dos Céus! (ANDRADE, 2005, p. 130).

E na sequência da conversa entre os dois:

CRISTO – Pedro, eu te tirei do cárcere em Jerusalém, no dia em que Tiago foi morto à espadada.

SÃO PEDRO – Tirou o quê!

CRISTO – Um anjo te libertou!

SÃO PEDRO – Tapeação! Anjo nenhum! Foi o capitalista Arimatéia que mandou embebedar os guardas e abriu o xadrez. Vivíamos de magia. Teretetê, anjo! (ANDRADE, 2005, p. 131).

Como se observa, a sátira menipeia se insere a partir de uma cosmovisão carnalizada da personagem de Cristo. O referente primário, Jesus Cristo, filho de Deus e salvador da humanidade, é deslocado para uma realidade distinta e fantasiosa, como meio de dessacralizar sua figura, caracterizando-se como um bandido histórico genocida. O deslocamento de olhar sobre essa figura mítico-religiosa implica, consecutivamente, na desestabilização de tudo o que ela representa para a história e para a cultura ocidental.

Além disso, revela-se na peça outro aspecto que se aproxima da sátira menipeia caracterizado pela utopia social que, em *O homem e o cavalo*, não se resume a um quadro ou cena, mas é potencialmente visto como o mote da peça, pois o desenrolar da fábula pode ser resumido na ascensão do socialismo como substituto da sociedade de classes, criando uma visão utópica de um mundo ideal. Segundo Bakhtin:

A menipeia incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a menipeia se transforma diretamente em romance utópico [...]. O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero (BAKHTIN, 2008, p. 134-145).

Ainda que a peça como um todo tenha esse caráter utópico, um dos quadros retrata de forma mais precisa os pressupostos de Bakhtin. O sétimo quadro, “A verdade na boca das crianças”, como já descrito anteriormente, é o retrato idealizado de um mundo livre das convenções sociais baseadas na herança e na propriedade, como se pode observar na conversa entre as 3 crianças:

A 3ª CRIANÇA – Era o mundo do cavalo de guerra, do cavalo de corrida, do cavalo camponês e do “cavalo” – doença!
A 2ª CRIANÇA – Hoje não há nada mais disso.
A 1ª CRIANÇA – Nascermos no mundo do cavalo-vapor. A socialização e a paz.
A 2ª CRIANÇA – Custou muito a passagem de um mundo para o outro?
A 3ª CRIANÇA – O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós e para os seus filhos! (ANDRADE, 2005, p. 111-112).

Outros dois aspectos que remontam à sátira menipeia na peça referem-se ao deslocamento histórico-espacial da fábula e à fantasia em função de um ideal filosófico-ideológico. A menipeia “está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital” (BAKHTIN, 2008, p. 130). Além disso,

[...] os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. [...] Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (BAKHTIN, 2008, p. 130).

Observa-se, a partir do estudo dos nove quadros da peça, que toda a sequência de acontecimentos se dá de modo inusitado, sem compromisso com a verossimilhança, mas que serve ao propósito ideológico da provocação e da experimentação da verdade. Não obstante, “a ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 131) e é essa capacidade que caracteriza em Oswald seu caráter devorador do mundo, praticando a máxima pregada no *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1980, p. 81), frase que sintetiza o espírito antropofágico oswaldiano em *O homem e o cavalo*.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski; REINEHR, Toani Caroline. O grotesco e a construção alegórica em Ensaio sobre a cegueira e As intermitências da morte, de José Saramago. **Línguas & Letras**, Cascavel, v. 15, n. 29, 2014.

AMADO, Jorge. Prefácio de *O homem e o cavalo*. In: ANDRADE, Oswald. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **Oswald de Andrade**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. Org. Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ANDRADE, Oswald de. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta.** São Paulo: Globo, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento.** Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo, Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade:** da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo n.12, p. 16-26, 1985. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2918778/mod_resource/content/1/516_13_base_JAMESON_%20pos%20modernidade%20e%20sociedade%20de%20consumo_novos%20estudos.pdf. Acesso em: 12 fev. 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

Recebido em: 08/04/2019

Aceito em: 19/10/2019

DANÇANDO CRIATIVAMENTE: ENTREVISTA COM JUSSARA MILLER

Maria Célia Bruno Mundim¹

Esta entrevista foi realizada com a bailarina, coreógrafa e educadora somática Jussara Miller, que é graduada em Dança pela Unicamp. Miller é mestre e doutora em Artes pela mesma instituição. É autora dos livros: *A Escuta do Corpo* (Summus, 2007) e *Qual é o corpo que dança? - Dança e Educação Somática para adultos e crianças* (Summus, 2012). Recebeu os prêmios: “Prêmio Denilto Gomes de Dança 2018” pela Trajetória na Dança e o “Prêmio Denilto Gomes de Dança 2015” como melhor coreógrafa. É docente da Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP e diretora/professora do Salão do Movimento, em Campinas/SP (www.salaodomovimento.art.br).

A presente entrevista ocorreu no dia 04 de agosto de 2019, em Campinas. Ela surgiu da curiosidade em conhecer o processo criativo de uma profissional talentosa na área de Dança, visto que a pesquisadora tem como foco mulheres com talento criativo desde o seu doutorado, iniciado em 2011.

A entrevista aborda o processo criativo da Jussara Miller. A criatividade tem grande importância para o profissional da dança, sendo uma expressão resultante da inter-relação entre fatores pessoais e ambientais. Assim sendo, é preciso compreender as motivações pessoais e as condições ambientais que favorecem o processo criativo do dançarino.

Entrevistadora: Como desenvolve uma ideia/projeto? Pode descrever um exemplo de trabalho criativo?

¹ Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. É pesquisadora colaboradora do grupo de pesquisa Avaliação Psicológica do Potencial Humano da mesma instituição e do grupo de pesquisa Pensamento Crítico da Universidade de Salamanca (Espanha). Também participa do Women Being Project (Reino Unido). Email: celiamundim@gmail.com

Jussara Miller: Eu trabalho com a Técnica Klauss Vianna de Dança e Educação Somática que reconhece a unidade corpo-mente em troca com o ambiente. Portanto, o meu processo de trabalho se pauta nos princípios da Técnica Klauss Vianna que tem como premissa a escuta do corpo para criar.

Os meus projetos de criação partem de uma ideia que me motiva enquanto pessoa, enquanto mulher. Nos meus processos criativos trabalho com o diálogo entre dança, literatura e fotografia. A escolha literária, geralmente, são autoras e poetisas brasileiras. Já criei inspirada nas obras de Cora Coralina cujo o solo se intitulou *Cacos de Louça acaso Quebrada*; com Clarice Lispector, com o solo *Clariarce*; com Adélia Prado, com o solo *Cá entre Nós* e o solo mais recente é *Nada Pode Tudo*, inspirado nos poemas de Alice Ruiz.

Os meus processos criativos estão descritos em um capítulo dedicado exclusivamente para os trabalhos de criação nos meus dois livros: *A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna* (Summus, 2007) e *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças* (Summus, 2012). De qualquer forma, eu darei um exemplo do processo criativo mais recente, o solo premiado *Nada Pode Tudo*. Com este solo, recebi o “Prêmio Denilto Gomes de Dança 2015” pela coreografia do trabalho e o meu marido Christian Laszlo recebeu o “Prêmio Denilto Gomes de Dança 2015” pela trilha sonora do espetáculo.

Nada Pode Tudo é um diálogo entre dança, fotografia e literatura, livremente inspirado em poemas de Alice Ruiz. O trabalho apresenta uma pesquisa em dança a partir do referencial somático com um refinamento de ações, com economia de palavras, sem desperdícios de movimentos, buscando uma dramaturgia do essencial, com sutileza, rigor, inventividade e precisão. Neste trabalho, a pressa dilui-se em respiração e o tempo dilata-se em movimento por meio da percepção do instante.

O solo *Nada Pode Tudo* é tecido pela intervenção das palavras da poeta: fragmentos, intertextualidades, citações e inflexões poéticas. Uma reflexão subjetiva ancorada no momento presente, revelando e multiplicando de sentidos as linhas, rastros e vestígios do mo(vi)mento à flor da pele, confirmando que há dança onde se vê dança.

Para a criação do solo *Nada Pode Tudo* pautei-me, principalmente, em um dos procedimentos de minha pesquisa: a “labilidade coreográfica”, que remete a uma transitoriedade que abre possibilidades de a cada dia a coreografia acontecer de uma maneira diferente com alguns momentos de improvisação a partir do estado de presença que é priorizado durante todo o trabalho, afirmando a processualidade da dança ao vivo.

A coreografia não se preocupa em narrar os textos escritos da poeta, e sim em dialogar de variadas formas com as palavras: pelo movimento, pelas fotografias, músicas, silêncio, pausa, e estados de presença em cena, acreditando na cinestesia como diálogo cênico e na delicadeza e sutileza como rede de percepções.

O solo *Nada Pode Tudo* tem projeção de imagens durante todo o trabalho, que são projetadas em três telas grandes distribuídas simetricamente no espaço cênico. Para que as projeções dialogassem com a poesia, foi realizada uma análise das imagens e ambientações sugeridas pelo fotógrafo Christian Laszlo para a criação do audiovisual, com suas reverberações no espaço cênico, estudo este, aliado à minha pesquisa de movimento para eu compor a coreografia.

O diretor Norberto Presta teve um papel fundamental no processo de criação e provocação do diálogo entre dança, fotografia e literatura. Ele teceu com maestria a dramaturgia e a cenografia do solo *Nada Pode Tudo*. Christian, Norberto e eu já temos uma parceria de trabalho criativo nos espetáculos anteriores.

Enquanto coreógrafa, neste solo contei com a assistente coreográfica Cora Laszlo, que é minha filha, bailarina graduada pela Unicamp, que garimpou meticulosamente momentos e sutilezas do processo coreográfico para reatualizar o corpo em presença - na sala e na cena - com a utilização de diversos temas corporais trabalhados na técnica Klauss Vianna, os quais ancoram a coreografia para amplificar os caminhos de movimento do corpo em relação às fotos projetadas e aos objetos cênicos utilizados - pluma e copo d'água - e a todos os outros elementos.²

Entrevistadora: O que motiva a ideia/projeto?

² Link com entrevista e trechos do solo *Nada Pode Tudo*: <<https://www.youtube.com/watch?v=HoASs9pttig>>

Jussara Miller: O que me motiva é o momento de vida o qual estou passando, são temas que me afetam enquanto pessoa, enquanto mulher.

Entrevistadora: Quanto às condições que influem no processo criativo: Qual período do dia prefere trabalhar em uma ideia/projeto (manhã, tarde ou noite)?

Jussara Miller: Prefiro trabalhar de manhã, pois estou mais disposta.

Entrevistadora: Há alguma condição meteorológica, ou seja, sente inspirada para criar e elaborar as ideias em dias chuvosos, frios, ensolarados ou independente?

Jussara Miller: Eu tenho dificuldade em trabalhar em dias frios e chuvosos, parece que o corpo resiste ao movimento, fica tudo mais difícil, como menos disposição.

Entrevistadora: Quais condições ambientais favorecem o processo criativo: iluminação, temperatura, absoluto silêncio, presença de som ou de estímulo visual?

Jussara Miller: Trabalho no meu estúdio, o Salão do Movimento, que é um espaço muito favorável para criar, com um chão de madeira agradável e próprio para a dança, uma sala arejada com amplas janelas que dão para um jardim silencioso. Tudo isto favorece muito o meu processo criativo. Me sinto em casa.

Entrevistadora: A alimentação ou outros afazeres de rotina ficam alterados (esquece de comer/almoçar, por exemplo) em função de ficar envolvida no processo criativo?

Jussara Miller: Não, pelo contrário, eu fico bastante atenta em me alimentar bem, beber bastante líquido, dormir bem, ou seja, me cuidar, me preparar para criar.

Entrevistadora: O sono fica alterado? As ideias podem surgir através de sonhos? Faz uso de imagem(ens) para criar? Assim que acorda necessita fazer anotações das ideias?

Jussara Miller: Sim, algumas ideias surgem através de sonhos, acordo pensando no trabalho em processo, faço anotações em diversos momentos inusitados do dia. As imagens fotográficas criadas para o solo me afetam na criação e outras que surgem pela leitura dos poemas, outras pelas provocações do diretor. Enfim, é uma rede de percepções durante o processo criativo, pois apesar de ser um solo, é um processo colaborativo de toda a equipe.

Entrevistadora: As ideias/insight vem quando menos espera (por exemplo, quando está dirigindo)? As ideias surgem em momentos quando há relaxamento ou durante alguma atividade/afazer?

Jussara Miller: Sim, as ideias surgem em momentos inusitados, quando estou dirigindo, dando aulas, dormindo, escrevendo. Em alguns momentos, também, quando estou relaxando, escutando música, passeando de bicicleta, caminhando, assistindo um filme, é muito variado.

Entrevistadora: Precisa de solidão/isolamento para criar e elaborar as ideias ou não?

Jussara Miller: Sim, preciso de solidão para criar, mas me sinto muito à vontade e conto com o diálogo e as provocações dos parceiros de trabalho como: o diretor, o fotógrafo e a assistente coreográfica.

Entrevistadora: Fica totalmente absorvida durante o processo criativo, a ponto de nem perceber o tempo passar? E durante esse processo sente prazer/ satisfação?

Jussara Miller: Sim, fico totalmente absorvida durante o processo criativo e nem vejo o tempo passar. É muito prazeroso criar, porém há alguns momentos de impasse, quando alguma cena ou alguma coreografia não atinge o estado cênico almejado ou até mesmo por alguma limitação corporal em executar algo que você imagina, mas na prática o caminho é difícil e não acontece como você imaginava. Enfim, há momentos de prazer e de frustração também, mas no geral, a satisfação é muito grande em reconhecer a processualidade de cada trabalho criativo, que não se encerra na cena, mas continua vivo a cada apresentação. Assim como a vida, a dança é um processo.

Recebido em: 19/08/2019

Aceito em: 21/10/2019

STRANGE
TOOLSART and
HUMAN
NATURE

ALVA NOË

UMA LEITURA DE STRANGE TOOLS: ART AND
HUMAN NATURE, DE ALVA NOË (2015)Rosa Hercoles¹NOË, Alva. **Strange Tools**: art and human nature. New York: Hill and Wang, 2015.

A leitura das obras² do filósofo estadunidense Alva Noë requer a adoção de premissas por ele formuladas em seus estudos acerca da natureza da mente e da experiência humana. Talvez, a mais relevante, para caminharmos bem com aquilo que é proposto em *Strange Tools*, seja a proposição formulada em *Action in Perception* (2004). Nela, encontramos a noção de que a percepção não é algo que acontece ao corpo, ou no corpo, mas, sim, algo que o corpo faz. Pressuposto que tem a potência de reduzir a pó todo o nosso legado dualista, pois certificar que a percepção é um tipo de atividade pensante força a revisão e, até mesmo, o abandono de vários entendimentos de corpo, alguns praticados até os dias de hoje.

*Strage Tools*³, na esteira dessa premissa, parte do juízo de que o *problema corporemente* encontra-se ultrapassado pelas Ciências Cognitivas e pela Filosofia da Mente, áreas surgidas a partir da segunda metade do século XX. Se percepção é um tipo de ação,

1 Rosa Hercoles – eutonista e dramaturgista da dança. Mestre e Doutora pela COS/PUCSP. É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP. Email: rosahercoles@gmail.com

2 **Action in Perception** (MIT Press, 2004); **Out of Our Heads: why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness** (Farrar Straus and, 2009); **Varieties of Presence** (Harvard University Press, 2012); **Strange Tools: Art and Human Nature** (Farrar Strauss and Giroux, 2015); e, **Hilfinite Baseball: Notes from a Philosopher at the Ballpark** (Oxford University Press, 2019).

3 versão utilizada para elaboração da resenha é um arquivo digital completo da primeira edição do livro (2015), em formato EPUB (*Adobe Digital Editions*).

não cabe mais pensa-la, bem como os processos que implementa, como simples portas de entrada para as informações, canais passivos que conduzem os estímulos sensoriais à mente/cérebro; esses, sim, responsáveis pela legitimação da experiência. Na obra de Noë, está incorporada a adoção epistemológica de que não há separação entre: corpo e mente, percepção e consciência, emoção e razão, sujeito e objeto, natureza e cultura, teoria e prática; assim como, todas as formas de dualismos daí decorrentes, a saber: forma e conteúdo, ação e contexto, técnica e linguagem, etc.

Recentemente, evidencia-se o crescente interesse das Ciências Cognitivas pelo estudo da Arte. Noë destaca que, sobretudo, as abordagens da *neurobiologia* e da *biologia evolucionista* tendem a não ser bem-sucedidas, apesar dos esforços empreendidos. Para ele, há equívocos sendo cometidos, relativos ao modo como essas tentativas de aproximação vêm se dando. Primeiro, pelo fato de que a separação entre corpo e ambiente vem se perpetuando, evidenciando-se um reducionismo sendo praticado quando o estudo das emoções, sentimentos, crenças, desejos, pensamentos, expectativas, etc, são tidos como ocorrências internas ao cérebro.

Para Noë, assim como para vários cientistas cognitivos, entre eles Daniel Dennett, o cérebro é necessário para a manutenção da vida animal e para o desenvolvimento da consciência humana. No entanto, o cérebro não deveria ser adotado como a instância responsável pela totalidade dos processos cognitivos, imprecisamente estudados como ocorrências que teriam lugar unicamente em nossas mentes. Também, nos diz que tudo que é vivido deixa algum traço no cérebro, mas não é ele que vai determinar o inteiro do nosso viver. O segundo equívoco destacado é o de que a arte não deveria ser vista como um fenômeno a ser estudado e, conseqüentemente, algo que necessita ser explicado; mas, sim, como um campo do conhecimento e, como tal, possuidor de pressupostos específicos, com capacidades reflexivas e argumentativas inerentes ao seu fazer.

A arte deveria ser vista como um campo capaz de produzir formas específicas de composição das materialidades que a constitui, estabelecendo e consolidando nexos próprios, além de, historicamente, propor soluções possíveis para os problemas estéticos que se coloca. Para Noë, a arte é um modo de investigação e pesquisa que ocorre no interior de questões fundantes para a construção de entendimentos acerca da natureza

humana e do mundo. A arte não é um fenômeno a ser explicado, ao contrário, ela é uma forma de investigação que se dedica à tentativa de explicar, sem a expectativa de resultados conclusivos, tendo como propósito o início de uma conversa e a abertura de alguma discussão. Um campo do conhecimento que se dedica à formulação de hipóteses, com vistas à promoção da revisão de nossas compreensões de mundo; isso, na medida em que estabelecem outras possibilidades de existência com suas inevitáveis relações e conexões em algum contexto.

Em *Strange Tools*, Noë parte de alguns questionamentos: O que é arte? Por que ela é tão importante? O que a arte diz sobre nós mesmos? E, para dar conta dessas questões, o autor traça uma equivalência entre Arte e Filosofia, apresentadas como campos de conhecimento similares, na medida em que ambas não estão preocupadas com a aplicação ou com a utilidade do que produzem. Não se tratam de conhecimentos a serem checados, desenvolvidos, contestados ou desconstruídos, objetivando a obtenção de suas comprovações; a exemplo do que ocorre com o conhecimento científico, ou o empírico. É fato que as suposições estéticas e formulações artísticas de Da Vinci e Ligia Clark, embora inteiramente distintas e até antagônicas, vão continuar convivendo e, com grande probabilidade, sendo replicadas e contextualmente atualizadas no campo das artes. Já não poderíamos dizer que as descobertas de Newton e Einstein podem conviver sem conflitos, no campo científico.

Sabemos que a Filosofia se propõe a: *pensar o pensamento...* no caso da Arte trata-se, segundo Noë, de um fazer que se propõe a: *reorganizar o organizado...* Uma das ideias trazidas pelo livro é a de que:

O trabalho de arte, seu verdadeiro trabalho, é filosófico. A arte é uma prática filosófica. E a filosofia, por mais surpreendente que possa parecer, é uma prática artística. Isso ocorre porque arte e filosofia, superficialmente tão diferentes, são realmente espécies de um gênero comum cuja preocupação é com a maneira como estamos organizados e com a possibilidade de nos reorganizarmos (NOË, 2015, s/p, **tradução nossa**).

De acordo com Noë, para que de fato entendamos a arte e seus problemas faz-se necessário compreender sua origem em nossa biologia, pois, evolutivamente, as possíveis atividades implementadas por um organismo tendem a se organizar a partir de suas

condições biológicas, existenciais e contextuais. Ou seja, é da natureza do corpo organizar suas atividades no tempo. Esse processo de organização das atividades pressupõe o desenvolvimento de tecnologias, por Noë entendidas como habilidades cognitivas. Deste modo, não podemos nos restringir ao entendimento de que técnicas e tecnologias são meros instrumentos para realizar alguma atividade ou atingir alguma finalidade. Tecnologias não são criadas simplesmente para atender necessidades ou amplificar capacidades. Elas não só possibilitam a solução de problemas existentes, mas, também, favorecem o surgimento de novos desafios.

Noë propõe que o desenvolvimento de tecnologias é imprescindível à organização da vida, que seria inviável nas suas ausências; essas habilidades cognitivas nos fazem ser o que somos. E é por meio de nossas práticas, técnicas e tecnologias que todas as nossas atividades habituais se organizam. Embora a arte pressuponha práticas tecnológicas, não cabe a ela a simples reafirmação de atividades habitualmente organizadas, ao contrário, cabe à ela investigar e entender essa organização e reorganizá-las. Por essa razão, obras de arte são ferramentas estranhas, uma vez que são meios sem limites ou fins diretivos, deterministas ou conclusivos. Ferramentas estranhas que só existem no interior das coisas que produzem, se perguntam sobre si mesmas e nos dizem: me vejam como sou...

Noë classifica as atividades habitualmente organizadas como sendo de *primeira ordem* e as atividades artísticas, que vão reorganizá-las, como de *segunda ordem*. E emprega essa sua hipótese para entender a produção artística a partir de seus substratos cognitivos e perceptivos, tais como: o movimento, a visão, a audição, a língua. Nesta resenha, vou me ater ao campo da dança.

Strange Tools nos diz que apesar do ato de dançar ser uma atividade extremamente complexa por conta de todos os acordos neuromusculares necessários à sua execução, ela é, também, uma atividade básica e natural. Desde a mais tenra idade, corpos humanos se movimentam ritmicamente. As pessoas dançam socialmente em seus contextos culturais, elas decidem dançar. Mas, por se tratar da reprodução de um conhecimento tácito, elas não deliberam como dançar, dado que o sujeito não é indutor nem autor dos modos e formas como as atividades de *primeira ordem* se organizam.

De acordo com Noë, nos encontramos perdidos no interior de nossas *atividades organizadas de primeira ordem*, isso porque se tratam de atividades padronizadas e, portanto, autônomas. Já as *atividades organizadas de segunda ordem* irão deslocar as tecnologias existentes, de modo a promover a descoberta de formas que viabilizem o conhecimento, a manipulação e a reorganização das *atividades de primeira ordem*. Ou seja, deslocar as habilidades cognitivas e os padrões de organização de *primeira ordem*, que só fazem sentido no interior de seus próprios contextos, de modo a dar visibilidade para outras possibilidades de existência. Agindo, deste modo, nas formas como habitualmente percebemos, pensamos e compreendemos o mundo. Nos levando ao entendimento das obras de arte como sendo meios capazes de questionar os limites da ordem.

O autor nos diz que o dançar é uma atividade cognitivamente sofisticada, porém básica e espontânea. Algo que se organiza através de padrões temporais emergentes que exibem a singularidade, a excelência e a criatividade daquela que a realiza. A dança acontece e os dançantes se encontram capturados pela atividade realizada.

Somos capturados pelas atividades que estruturam nossas vidas – olhar, ler, andar, falar, dançar. Nossas vidas são estruturadas por essas atividades. Nos somos organizados. Nos não organizamos a nós mesmos. E, assim, facilmente estamos perdidos [no interior das atividades que realizamos]. (Idem, s/p, **tradução nossa**)

Como o ato de dançar é visto como uma *atividade organizada de primeira ordem*, cabe entender os modos através dos quais essa atividade se reorganiza. Para Noë, essa tarefa cabe à coreografia, que não deve ser entendida como uma forma de organização do dançar de *primeira ordem*, mas, sim, como uma forma de representação que exhibe o fato de sermos organizados pelo dançar; ou seja, uma prática que investiga esse fato. Trata-se de compreender a coreografia como uma prática investigativa, que pressupõe o desenvolvimento de métodos de pesquisa comprometidos com o estudo dos modos como a atividade natural de dançar está organizada e, também, com a descoberta de formas através das quais ela poderia ser reorganizada.

Para Noë, a filosofia coreografa ideias, conceitos e crenças que existem como atividades organizadas em nossos pensamentos e falas. E, por outro lado, a coreografia filosofa sobre o dançar como sendo a atividade que organiza o movimento. Tanto a filosofia

quanto a coreografia partem do pressuposto que somos organizados pelas coisas que fazemos, mas que não somos autores dessa organização. São práticas similares, dado que ambas se dedicam ao estudo do modo como essa organização se dá e, deste modo, tanto organizam como reorganizam suas próprias práticas e métodos de investigação. A coreografia ao encenar a atividade natural do dançar a reorganiza, desestabilizando os entendimentos que temos do papel que o movimento representa em nossas vidas; assim como, a filosofia reorganiza o pensamento e as narrativas de senso-comum tomadas como certas.

REFERÊNCIA

NOË, Alva. **Strange Tools**: art and human nature. New York: Hill and Wang, 2015.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 13/10/2019



A DANÇA DO FUTURO

Rousejanny da Silva Ferreira¹

CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Continta me tienes Editorial, 2018.

Resumo: *A Dança do futuro (La danza del futuro)* é um livro de utopias adiadas. Publicado originalmente em espanhol no ano de 2018 e fruto de cartas escritas entre 2014 e 2015, o pesquisador e artista espanhol, Jaime Conde-Salazar, atravessa questões da dança e suas relações com a teoria e instituições de arte, seus atravessamentos históricos, políticos, sociais e de gênero sem apegos temporais ou estilísticos a um tipo de abordagem teórica capaz de solucionar os problemas do próprio campo. O livro de bolso, de linguagem simples e acessível, aponta dez utopias – como o autor mesmo denomina - que são alavancas para estados de reflexão de Dança a partir de jogos de futurologia que se alimentam das tramas organizadas no passado e no presente da produção/provocação dancística no ocidente. Traço aqui, o extrato que considero mais relevante para confabularmos e refletirmos, em terras brasileiras e língua portuguesa, o que nos toca e possa ser comum como utopias repetidas e adiadas de existência.

Palavras-chave: Dança. Futuro. Utopias. Teoria da dança.

¹ Professora do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás. Graduada em Educação Física pela UEG; Especialista em Filosofia da Arte pela IFITEG/UEG e Pedagogias da Dança - PUC-GO. Mestre em Performances Culturais - UFG. Dirige, junto com Giovana Consorte, o Grupo de Pesquisa Artística Corpo Composto. É pesquisadora do núcleo (In)Comum: grupo de pesquisa em Arte, Educação, Profissionalização e Comunidades – CNPq. Email: rousedance.ferreira@gmail.com



THE DANCE OF THE FUTURE

Rousejanny da Silva Ferreira

CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Continta me tienes Editorial, 2018.

Abstract: The Dance of the Future is a book of postponed utopias. Originally published in Spanish in 2018, as the result of letters written between 2014 and 2015, Spanish researcher and artist Jaime Conde-Salazar crosses dance issues and their relations with theory and art institutions, their historical, political crossings, social and gender issues without temporal or stylistic attachments to a kind of theoretical approach capable of solving the problems of the field itself. The pocketbook, of simple and accessible language, points out ten utopias - as the author himself calls it - that are levers for Dance's reflection states based on futurology games that feed on the organized past and present plots of the production / dance teasing in the West. I draw here the extract that I consider most relevant to confabulate and reflect, in Brazilian lands and in Portuguese, what touches us and may be as common as repeated and postponed utopias of existence.

Keywords: Dance. Future. Utopias. Dance theory.

A Dança do futuro não tem uma forma concreta, não tem uma aparência específica ou estilo que a defina. Isso se dá porque o ponto de partida – ou de chegada – de fato não é um consenso ou definição. O desejo classificatório ou definidor da dança, próprio da subjetividade da sociedade pós-capitalista, construiu a ideia de que é possível nominar e ordenar tudo segundo a sua forma. A questão é que apegar-se a isso como resposta às questões pode causar uma certa cegueira ou nebulosidade a outras coisas que a dança pode mostrar. Portanto, a forma é um fluxo que conecta um ponto a outro e ela, inevitavelmente, chega, inclusive como um campo de incertezas. Mas o que importa, de fato, é o que ela deixa ver, o que emerge.

A dança do futuro não produz obras, ela gera processos contínuos. Ela vai para além do dispositivo de representação, do já autorizado ou do espaço já identificado da arte legitimada pelo valor de mercado. A compreensão é de que vida e mundo traçam um diálogo permanente a partir de circunstâncias concretas. Isso ressoa na ideia de investigação que se desenvolve no tempo e assume a incerteza como caminho para a produção de conhecimento. Assim, ela se transforma constantemente: é uma rede de sucessões, questões, experiências e contextos interconectados e isso pode se dar da mesma forma na cadeia clássica/tradicional da dança ou em organizações que façam parte da cadeia econômica que a circunda. Porque, mesmo que se apresente como uma “obra acabada”, ela é parte de uma dimensão maior que conecta fenômenos muito distintos entre si.

A dança do futuro não é uma disciplina, porque não depende de uma definição essencialista. Ela não depende de uma definição essencialista a partir de um suposto meio específico de expressão nem precisa ir para o confronto com esse sistema em vigor. No futuro, ela desativa o sistema de disciplinas e por isso é preciso estar atento ao que acontece em vários espaços sociais para que ela não passe despercebida. Isso vem à tona como uma possibilidade outra ao regime da arte nos últimos séculos que foi organizada, classificada e, inclusive, hierarquizada. As obras artísticas tornaram-se instituições, muitas vezes, fechadas em si mesmas e isso gerou discursos que balbuciam - ou tentam definir - o que é ou não é dança. Como se o fato de uma obra não se ajustar aos limites da disciplina ou categoria fosse uma traição a sua própria instituição: a Instituição Dança.

A dança do futuro não é necessária, pois sabe a importância da pausa e do silêncio como ferramentas de interrupção. O silêncio é o princípio. Para a dança do futuro só se lança uma pedra sobre o silêncio se se está seguro da necessidade deste gesto de violência. Em movimento contrário, os ruídos do sistema introjetam a necessidade de produção de estreias constantes, de produção ininterruptas de trabalhos e de meios para se manter vivo no sistema que a atropela na sua própria existência. Portanto, a dança como um canal aberto só existe quando capaz de acatar a responsabilidade de assumir as fraturas, quebras e os rompimentos que o gesto vai produzir. Caso contrário, é melhor permanecer calada, na plenitude do silêncio, escutando aquilo que o ruído do regime tenta tapar, ocultar. Enquanto o ruído alimenta o regime, a dança do futuro tem os ouvidos bem abertos.

A dança do futuro também está no passado. Ela não vem depois de nada, não vem melhorar nada porque tudo já está aí o tempo todo. É preciso notar que essa sede pelo ineditismo, pela nova fórmula mágica da dança, nada mais é do que uma estratégia narrativa que o relato oficial utiliza para autolegitimar-se. A dança do futuro não é uma novidade. Está acontecendo há muito tempo como ação viva grudada no corpo, na memória e por isso ela nunca deixa de observar, buscar, investigar-se e perguntar-se pelos fatos e obras que se passaram com ela ao longo do tempo.

Contrariando o discurso de uma história linear e datada por períodos, uma coisa não se esgota porque outra aparece. O que se passa são simultaneidades e acumulações e isso quer dizer que temporalidades distintas coabitam o mesmo presente e podem, inclusive, construir e colaborar entre si. Obras de dança não se limitam a uma determinada temporalidade e é sabido que esse processo demanda tempo de amadurecimento, percepção dos significados e dimensões que, a princípio, poderiam não ser tão evidentes. Ainda há muito o que aprender com figuras como Marius Petipa, Mary Wigman, Noverre, Paul Taylor, entre outros.

A dança do futuro produz conhecimento, sobretudo por enfrentar aquilo que não conhecemos. Nasce do reconhecimento de uma ignorância profunda na qual os processos de criação são tentativas de forçar, empurrar o limite do que somos capazes de entender. Ela transcende o que ainda não conseguimos enunciar e, ao mesmo tempo, trabalha para a formulação de perguntas sobre o fazer do presente, por mais que isso seja incômodo.

O que ela quer neste futuro é a desassociação da permissão regimentar das instituições ou regimes culturais disciplinares clássicos. A sua capacidade de produzir conhecimento a serviço do mundo integra à vida como uma ferramenta de uso cotidiano para compartilhar conhecimento livremente e gerar possibilidade de entender o que somos e fazemos.

A dança do futuro é uma questão de fé, pois sabe-se que é necessário acreditar para que as coisas se modifiquem. Fé para ultrapassar a lógica da verdade e da certeza como discursos definidores da dança, como por exemplo, na terceira negação do *No Manifest* (1965) de Ivone Rainer que diz: “não às transformações e a magia ao fazer acreditar” (*no to transformation sand magic and make believe*). Esta era uma negação pertinente e necessária à máquina de produção de dança que havia se instalado. Parecia não haver saída para a dança e o manifesto vinha como um grito dos bailarinos que queriam reivindicar o direito de mover-se sem explicar ou convencer alguém de alguma coisa. O fato de a dança do futuro estar ancorada no tempo e no espaço concreto em que acontece evita que ela se torne um delírio fantasioso e esse é o salto de fé necessário e que coloca em questão nossas convicções, podendo ampliar o campo imaginativo e as potências do fazer.

A dança do futuro é bicha, e aqui isso vem como adjetivo para nomear as subjetividades ignoradas, excluídas ou reprimidas pela subjetividade patriarcal hegemônicas. Ela vem como um convite a explorar diferentes extratos de ser e pôr em questão qualquer definição identitária que se apresente como algo sólido e fechado em si mesmo. Ela mergulha nas raízes do possível e não aceita nenhuma limitação disciplinar ou de controle, já que tem como interesse maior produzir novas subjetividades que tenham como desejo motriz utilizar, alterar ou subverter os meios de representação em voga. O poder performativo da dança atravessa os dispositivos não autorizados ou não convencionais: é desobediente por natureza e questiona os limites estabelecidos ou autorizados do ser. Ela não tem que sanar ou preocupar-se com as ansiedades e medos do sistema.

A dança do futuro se pronuncia, porque sabe seu poder de enunciação e assume sua responsabilidade de dizer. Pronunciar-se é, antes de tudo, uma ação para fora, que se devolve ao mundo como contribuição a todos os processos de produção de conhecimento que acontecem constantemente. Por isso a dança é sempre livre para ir além do horizonte cultural convencional. Ela pronuncia-se pelo excesso, pela sua capacidade de dizer,

mesmo que algo já tenha sido dito outras vezes. Não importa. Há que se aproveitar das oportunidades para dizer coisas importantes. A necessidade da dança vem e se faz no existir.

Por fim, a dança do futuro é um ato de amor. Amor como um princípio físico, como ato de reunir estruturas, entidades, organismos e corpos que antes pareciam separados e que dão lugar a seres efêmeros, únicos e desconhecidos até então. O amor vem como um princípio que atravessa os corpos que afeta provocando dissoluções gozosas e que, por fim, entregam-se ao mundo à disposição dos seus limites. O amor, da mesma forma que a dança, só pode perceber as marcas que deixa no corpo quando passa por ele.

O amor é um labor que não tem nada a ver com trabalho, produtividade, horários, programas e projetos. Ele é antieconômico, acidental, incompreensível, surpreendente e, assim, exige que se revise valores, ferramentas e objetivos sobre a dança. Ele é o próprio desafio que produz encarnações insólitas, que redefine constante e radicalmente a ação amorosa e muito sábia e que tem ciência de que nada acaba completamente: o rastro que a dança deixa nos corpos de quem se compromete com ela é semelhante à sensação de um final feliz.

REFERÊNCIAS

CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Continta me tienes, 2018.

Recebido em: 13/08/2019

Aceito em: 13/10/2019

LA ALTERIDAD COMO ESTADO DE CREACIÓN¹

Christine Greiner²

La alteridad siempre fue uno de los grandes temas de la humanidad y uno particularmente significativo para el arte. Pero después de los acontecimientos que marcaron la entrada en el nuevo milenio – como los atentados del 11 de septiembre, los ataques del Estado Islámico en Europa, la amenaza nuclear en Oriente y, por otro lado, las redes de resistencia como la Primavera Árabe y tantas otras manifestaciones políticas que ocuparon diversas ciudades – la alteridad parece haber invadido la vida cotidiana de forma brutal. En este sentido, una serie de discusiones resultan hoy inevitables, como por ejemplo, las relacionadas con las nociones de identidad, sujeto y formación de nuevos colectivos y comunidades.

Mi pregunta principal es: ¿cómo lidiar con estos cambios políticos en el ámbito epistemológico, de modo que podamos comprender el impacto de los procesos de creación? La producción bibliográfica que comenzó en el periodo de posguerra y se extendió hasta la década de los ochenta, que desestabilizó antiguos paradigmas filosóficos, ¿funciona todavía para tratar con los estados de crisis que se multiplican cada día y que reavivan el debate sobre el papel del cuerpo en las acciones político-performativas? ¿Las teorías del arte marcadas por las condiciones posmediáticas instauradas después de la década

1 Este texto foi originalmente publicado como um dos capítulos do livro **Componer el plural**: escena, cuerpo e política (2017) organizado pela editora Polígrafa (Barcelona). Dados catalográficos: ISBN: 978-84-343-1363-7; 340 páginas; idioma: castellano; *Colección Danza y Pensamiento*, nº 6. A TRADUÇÃO para o castelhano ficou a cargo de Marcela Canizo. A autora do presente artigo – *La alteridade como estado de creación* – Christine Greiner, gentilmente o cedeu para ser publicado no dossiê Arte e Comunicação da Revista Científica FAP.

2 Professora de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) e leciona no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e no curso de Artes Corpo. É autora dos livros *Leitura do corpo no Japão* (2015), *Corpo em Crise* (2010), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi professora visitante na Université Paris 8, nas universidades japonesas de Rikkyo e Kansai Gaidai. Os principais temas de sua pesquisa são a cultura japonesa contemporânea, comunicação, artes e filosofia corporal. Desde 2003, dirige a coleção Body Readings em Annablume.
Email: christinegreiner3@gmail.com

de 1980³ y las zonas de indiferenciación entre la vida *on* y *off line* (y que se ampliaron con el cambio de milenio) han constituido nuevas formas de lidiar con esta diversidad de conocimientos?

El estudio de las relaciones de poder y de la constitución de los sujetos ya había abordado, en diversos frentes, la presencia fundamental del cuerpo, como fue demostrado por Georges Bataille, el Marqués de Sade, Michel Foucault y tantos otros autores cuyas investigaciones marcaron el siglo XX. Sin embargo, una gran parte de la bibliografía que analiza las consecuencias políticas de la alteridad (estudios culturales, poscoloniales, afro-orientalistas, etc.) continúa bajo el dominio de las llamadas prácticas discursivas, que se dan tanto en el ámbito académico, como en los textos de ficción y sus productos mediáticos.

Este ensayo tiene como objetivo probar otras maneras de formular la noción de alteridad, indagando sobre las singularidades en las formas de vida y, principalmente, en las experiencias artísticas que consideran la *alteridad como un estado de creación* que emerge, inevitablemente, de la crisis provocada por el extrañamiento de *aquello que no es lo mismo*. La propuesta no consiste solamente en formular un argumento, sino en buscar estrategias para lidiar con acciones que ponen al cuerpo en evidencia en situaciones de confrontación, con el fin de cuestionar la lógica dicotómica que subyace a la discusión y que parece cada vez más difícil de superar.

Sugiero entonces que el cuerpo del artista sea considerado como un contradispositivo de poder⁴. Como se trata de un asunto muy complejo y amplio, voy a concentrarme, inicialmente, en algunas hipótesis que consiguieron desestabilizar la constitución del binomio *yo* y *el otro* a partir de las narrativas del cuerpo, para a continuación discutir el *uso de los cuerpos* como fundamento de las relaciones de poder; finalmente, analizaré algunas experiencias clave de coreógrafos brasileños en relación a esta cuestión.

3 KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea**: art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames & Hudson, 2000.

4 En su libro *Profanaciones*, Giorgio Agamben explica que el contradispositivo es el que recupera para el uso común aquello que fue apartado. En el cuerpo del artista se encuentran capacidades para concebir la alteridad de la misma forma en que lo hace el organismo, o sea, como generadora de diversidad y no de forma dicotómica, tal y como ocurre en las prácticas discursivas que tienden a segmentar y reducir las nociones de yo y otro.

Al principio puede parecer que quiero “explicar” cómo funciona el organismo a partir de las conexiones entre cuerpo, cerebro y ambiente. Sin embargo, aunque exponga alguna información a este respecto, mi propuesta principal no es ésta, sino la de investigar cómo el cuerpo (y particularmente el cuerpo del artista) lidia con la alteridad a partir del movimiento, antes de constituirse como discurso.

Como explicaré más adelante, no hay posibilidad de constituir una narrativa fuera de la relación cuerpo-mente-ambiente. Sin embargo, la articulación discursiva tiende, muchas veces, a dicotomizar lo que de hecho nunca se restringió al binomio “yo y el otro”, especialmente en situaciones de confrontación. Una vez que se comprenda mejor cómo se da este proceso, tal vez sea posible admitir que la alteridad forma parte del flujo vital y que no está restringida a dicotomías. Algunas experiencias artísticas explicitan estos movimientos y por ello constituyen una parte importante de mi argumentación al final del texto.

Para desarrollar estas ideas, antes que nada, necesitamos ampliar la investigación a diversas redes de conocimiento. Al reunir, por ejemplo, las discusiones propuestas por neurólogos con las de los filósofos, se observa que existen dispositivos de poder que actúan profundamente en la constitución del conocimiento y en las creencias sobre lo que somos – en lo que se reconoce (o no) como “otro” –, así como en el establecimiento de juicios de valor. En estos contextos el arte se ha revelado esencial en la medida en que es apto para simular corporalmente estados de alteridad, explicitando el modo en que se constituyen las conexiones entre los flujos orgánicos, la internalización de los dispositivos de poder y de lo que se anuncia como la génesis del movimiento/ pensamiento. Mi hipótesis es que al hacer explícitas estas acciones internas y las circunstancias en las que los flujos se rompen, podremos reflexionar más claramente sobre nuestros modos de vida, nuestras elecciones y las particularidades de los procesos de creación.

LOS MARCADORES SOMÁTICOS Y LOS MAPAS DE LA ALTERIDAD

Cada vez que el organismo sufre algún tipo de perturbación, nota una sensación visceral desagradable. Por tratarse de una sensación corporal, el neurólogo Antonio Damasio denominó a este fenómeno *estado somático* (*soma* en griego significa “cuerpo”⁵). Asimismo observó que todo estado corporal «marca» una imagen o un flujo de imágenes como una especie de cartografía que el cerebro está realizando continuamente, mapeando lo que ocurre en el cuerpo. Así, Damasio llegó al *marcador somático*, cuya función sería llamar la atención hacia el resultado negativo de una acción, una especie de alarma automática que anuncia un peligro para el organismo. Cuando esto ocurre, el cuerpo puede rechazar inmediatamente la situación incómoda u optar por otras alternativas. Es importante notar que estos procesos no ocurren siempre conscientemente; por eso, algunas veces estos marcadores somáticos no son suficientes para tomar decisiones, lo que puede exigir un razonamiento que ayude a llegar a la decisión final. Incluso en estas situaciones, los marcadores están siempre presentes como la acción primordial del cuerpo que marca una imagen, detecta la perturbación e indica nuevas vías. Puede considerarse, entonces, que la experiencia de la alteridad que lidia con todo aquello que no es lo *mismo*, ese *estado otro*, accionado por algo, alguien, alguna circunstancia o idea diferente, se constituye como uno de nuestros principales operadores del movimiento.

El propio Damasio explica que el comportamiento personal y social se da junto con la constitución de las teorías de las mentes, las propias y de los otros. Teoría, en este contexto, significa un complejo de lecturas que el cuerpo (incluyendo el cerebro pero sin restringirse a él) hace de sí mismo, de los ambientes y de los posibles intercambios. Y al marcar la imagen de la diferencia, el cuerpo se hace disponible al cambio. Por ello toda teoría constituye, inevitablemente, una acción. Esto se refleja también en los modos de organización de los tres estados del yo. La primera fase sería lo que Damasio llama el *proto-yo*, un tipo de descripción neural de aspectos estables del organismo. El producto principal de estos mapeamientos que el cerebro hace del cuerpo son los sentimientos del cuerpo vivo, conocidos como sentimientos primordiales.

5 DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

En la segunda fase hay un pulso a través del cual este *proto-yo* se ve modificado por las interacciones del organismo con otros objetos. Éstos pueden ser literalmente objetos como los comprendemos en el sentido común (lapicero, silla, bolsa, teléfono móvil, etc.), o cualquier otro signo, como por ejemplo persona, imagen, ambiente u otros. Hay una secuencia narrativa de imágenes que ligan estos objetos al organismo, a través de patrones coherentes que se organizan permanentemente como mapas. Tanto los objetos como el organismo se contaminan mutuamente y estos mapas neurales constituyen una especie de representación del modo en que el organismo se ve modificado al representarse objetos durante el proceso del pensamiento.

En la tercera fase, la que Damasio llama *yo autobiográfico*, los objetos de la biografía de un individuo crean nuevos pulsos ligados momentáneamente a un patrón coherente a gran escala. Se trata de un estado de creación de subjetividad, capacitación para la conciencia y la constitución de memorias, manipuladas por la imaginación y por la razón⁶.

Además de estas investigaciones de Damasio, existen otros estudios también dedicados a identificar la procesualidad del yo. En términos filosóficos, fue Gilbert Simondon quien explicó que, más que individuos, somos sobre todo procesos de individuación⁷. Aunque su recorrido esté más ligado a los estudios de ontogénesis de los seres vivos, sus hipótesis presentan semejanzas con las investigaciones de Damasio. Según Simondon, los griegos antiguos conocían la inestabilidad y la estabilidad, el movimiento y el reposo, pero no tenían claro lo que podría llamarse *metaestabilidad*. A su modo de ver, el estado metaestable sería justamente el que admitiría la energía potencial de un sistema y un aumento de la entropía.

Así, el proceso de individuación se entendería como un sistema metaestable y el individuo, más que una unidad o una identidad, podría ser considerado fruto de una acción que él llama *transducción*. Este tipo de acción *transductora* activaría un proceso a través del cual el ser está siempre desfasado respecto a sí mismo y se constituye en lo colectivo, en relación a aquello que es dispar. Por ello, todo sistema en estado de equilibrio metaestable

6 Jean-Pierre Changeux decía que el córtex prefrontal, donde se procesa gran parte de estas operaciones, puede considerarse un “generador de diversidad”, lo que en inglés sugiere el curioso acrónimo *God*.

7 SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. París: Aubier, 1989.

puede individuarse, pero conservando sus potencias y devenires. Nunca estará cerrado en sí mismo, sino que será siempre discontinuo en relación a aquello que es *otro* (mundo, ambiente, personas, objetos, etc.).

A diferencia de las identidades a priori y a la comprensión binaria de alteridad, con Damasio y Simondon las nociones de yo, individuo e identidad se vuelven dinámicas, porosas, inacabadas y desfasadas en relación a un *self* dado a priori; y pasan a relacionarse con la necesidad de repensar los grupos, evitando la noción de pueblo o masa homogénea.

Uno de los autores que se ha dedicado a este tema ha sido Paolo Virno, quien, para discutir el concepto de multitud, también tomó algunas hipótesis de Simondon y demostró cómo éstas rompieron con la creencia generalizada de que el individuo es algo que antecede al grupo y que, al estar en grupo, necesita deshacerse de algunas de sus características individuales, como si en el grupo se diluyera la identidad.

Para Virno, así como para Simondon, ocurriría justamente lo contrario. El grupo no sería algo que atenúa o perjudica la individuación, sino que constituye su potencia. Todo individuo preservaría (en contra de su voluntad) un nivel preindividual, una especie de fondo no estructurado que podría generar nuevas individuaciones. Se trataría, una vez más, del reconocimiento de una instancia metaestable en todo proceso de individuación que desfasaría al individuo de lo que lo cierra sobre sí.

A partir de esta propuesta, el individuo sería traducido como una singularidad individuada, cuya instancia del común lo haría apto para compartir las diferencias. Virno enfatizó el aspecto político de esta discusión en su libro *Gramática de la multitud* y otras publicaciones, en las que indagó sobre cómo sería posible alimentar la esfera de lo común, que sólo existe cuando se constituye colectivamente.⁸

Para ello, creó puentes importantes con el pensamiento marxista, sobre todo en lo que se refiere a las nociones de *general intellect* (la dimensión colectiva y social del trabajo intelectual) y del trabajo inmaterial (el tipo de trabajo que genera procesos y no

8 VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas.** Annablume, 2015.

necesariamente productos). De acuerdo con Virno, a partir de ahí podríamos revitalizar un *común procesual*, donde las instancias de lo individual y lo colectivo aparecerían desdibujadas todo el tiempo.

Gilles Deleuze también formó parte de esta discusión, siendo el primero en instaurar una rica conexión entre Simondon y Baruch Spinoza, y formulando la noción de *singularidad*, que inspiró a autores como Antonio Negri y Michael Hardt a concebir la diferencia entre pueblo y multitud.

De acuerdo con Negri y Hardt, la multitud sería un grupo de singularidades y no una masa homogénea, marcada por una identidad preconcebida a partir de parámetros como nacionalidad, territorio y sangre. La vida singular o “una vida”, como Deleuze lo formuló en su último texto⁹, estaría marcada por una especificidad vaga, en devenir, nunca acabada en sí misma.

Entre el murmullo del recién nacido y el de aquél que está al borde de la muerte, el lenguaje perdería su omnipresencia en relación a una textualidad corpórea que siempre ha existido, pero que, en estos estados limítrofes, parece ganar más visibilidad.

Aunque el modo de conceptualizar y generar términos no sea el mismo entre todos estos autores, hay una instancia de lo inacabado que determina la lectura de lo que se constituye como yo a partir de los cuerpos y de los ambientes; una especie de precariedad de la vida que no tiende necesariamente a la finitud sino, sobre todo, al devenir colectivo.

SURFEANDO EN FLUJOS

El investigador canadiense Brian Massumi¹⁰ destaca que esta transindividualidad (una instancia colectiva tácita) está presente en todos los ámbitos, incluso en la esfera de la economía. Su interpretación contradice en cierto modo la opinión generalizada, la cual identifica claramente las actitudes narcisistas y los procesos inmunitarios que debilitan la vida comunitaria y que fortalecen en cambio la competitividad – y todas las consecuencias

9 DELEUZE, Gilles. “L'immanence: une vie...”, *Philosophie*, 47, 1995.

10 MASSUMI, Brian. *The power at the End of the Economy*. Durham: Duke University Press, 2014.

nefastas que surgen a partir de las tentativas de mejorar la empleabilidad, incluso entre aquéllos que supuestamente no deberían someterse a estos dispositivos de poder, como es el caso de los artistas –.

A diferencia de este análisis, Massumi identifica un plano de inmanencia en el que el sistema económico y los sujetos estarían reunidos en un estado funcional de indistinción entre el momento en que la acción comienza y lo que está por venir. En ese tránsito identifica lo que llamará *ontopoder*, que sería tanto el “poder del devenir”, como el “poder de creación”. En este momento de *transducción*, para usar el término de Simondon, lo individual y transindividual se darían conjuntamente, constituyendo puentes inevitables entre redes de afectos y racionalidades. Desde este punto de vista, habría todo un proceso para alimentar los sistemas económicos que no implica solamente las decisiones conscientes. El nivel no consciente podría ser considerado también no personal (y sí transindividual). Por ello la noción de *self* se definiría mejor como un *movimiento* más que como una *substancia*. El flujo de imágenes migraría hacia dentro y hacia afuera del cuerpo, lo que haría de las decisiones algo que ocurre *a través* de nosotros y no *en* nosotros.

Es importante notar que Virno, Massumi, Simondon, Damasio y Deleuze se refieren a la constitución del individuo o del yo, siempre de forma necesariamente colectiva y discontinua, pero esto no exime a los sujetos de sus responsabilidades, como quizá podría parecer a primera vista. Se trata solo de reconocer que no hay un control absoluto ni una condición de individualización soberana.

Massumi llega a sugerir el término “dividualismo” que determinará especialmente las acciones de la microeconomía¹¹. En esta instancia de lo micro los procesos de percepción se tornan cada vez más significativos, porque la política del dividualismo trabaja más con las intensidades que con la satisfacción, creando escalas de cruce de sensibilidades. Las elecciones nunca son completamente individuales, sino que se dan en redes. Massumi llega incluso a decir que el control del individuo “surfea en flujos”.

11 MASSUMI, Brian. **The power at the End of the Economy**. Durham: Duke University Press, 2014 (p. 15).

No pretendo extenderme en el análisis de las hipótesis de estos autores, pero sí llamar la atención sobre un tema que subyace al debate: si existe una disponibilidad orgánica para todo aquello que no es lo mismo, si la propia noción de individuo se constituye a partir de una red de relaciones,

¿qué es lo que traba el flujo?

LOS MARCADORES DE TERRITORIOS Y LOS OPERADORES DE INMUNIZACIÓN

Para comprender qué tipo de dispositivos actúan rompiendo la dinámica metaestable de la vida, recurro al filósofo italiano Giorgio Agamben, que en 2014 finalizó sus estudios sobre *Homo sacer* con el sexto volumen de la serie titulada *El uso de los cuerpos*¹².

En el prólogo sugiere que solamente cuando el pensamiento haya sido capaz de encontrar el elemento político escondido en la clandestinidad de la existencia singular – más allá de la división entre lo público y lo privado, política y biografía, *zoe* y *bios* – será posible perfilar el contorno de una forma de vida y de un uso común de los cuerpos. Solo así “la política podrá salir de su mudez y la biografía individual de su idiotez.”¹³

En los últimos 20 años, Agamben ha llamado la atención sobre los enunciados invisibles que actúan sobre la existencia singular y sus acciones políticas. Muchos autores se han dedicado a buscar estas zonas de oscuridad, sugiriendo diferentes diagnósticos. Según Agamben, una clave importante está en la noción de uso del cuerpo: no del propio, sino del cuerpo que es otro.

Tal y como explica Agamben, esta cuestión aparece al comienzo de la *Política* de Aristóteles, cuando analiza la figura del esclavo. El esclavo nunca se pertenece a sí mismo, no se lo capacita para producir nada, sino que solamente se lo usa en un sentido práctico, como se emplea la ropa o una cama. El esclavo no sólo es propiedad del dueño, sino también parte de él. El uso de su cuerpo lo torna indistinto de quien lo manipula, como un utensilio que se maneja diariamente. En lugar de utilizar el propio brazo, mano o pierna, el dueño usa al esclavo; puede hacerlo de diversas formas, incluso sexualmente. El uso de este cuerpo *otro*, es, en este sentido, siempre improductivo. El esclavo no produce una

12 AGAMBEN, Giorgio. *L'Usage du Corps, homo sacer IV*, 2. París: Seuil, 2015.

13 *Ibíd.*, p. 22 (traducción mía).

obra o cualquier otra cosa que pueda ser identificada: actúa, pero no es autor de nada. Lo que interesa es solamente su acción mientras ésta ocurre. Su vida es una vida desnuda (*zoe*), situada en una zona de indistinción que diluye lo que sería él mismo respecto a quien ejerce el poder. De este modo, el esclavo solo es incluido en el ámbito de la humanidad a través de su propia exclusión, sin vida propia, ni existencia política.

En la Antigua Grecia, no había una separación categorizada entre sujeto y objeto, ya que esta dicotomía se formuló en la modernidad. Por eso Agamben argumenta que no sería adecuado, en este contexto, proponer una relación entre dueño y esclavo como si se tratase de una entre sujeto y objeto. Sería más apropiado en cambio pensar en una mediación entre dos vidas, en función de que la vida de esclavo se diluye en la vida del dueño por no tener ninguna finalidad propia y por no ser siquiera considerado propiamente una persona, sino solo un ser viviente cualquiera.

Si volvemos a Damasio y Simondon, podemos notar que, cognitivamente, el organismo nunca debería ser visto como una unidad sustantiva, cuya identidad fuera dada a priori. El individuo se da en fases, de forma discontinua y descentrada y en todas ellas se reconoce una instancia colectiva no individual y una singularidad metaestable, más que una identidad establecida a priori.

No obstante, la dinámica del uso del cuerpo a la que se refiere Agamben suscita otras preguntas. A veces hay una continuidad, una zona de indistinción entre el cuerpo de quien tiene poder y de quien no lo tiene. Esta conexión no produce nada, el uso del otro no se configura como una percepción de la diferencia capaz de generar un cambio: las individualidades son fásicas y cuentan con una preindividualidad de devenires, de modo que la relación de poder determina un uso de la vida del otro como utensilio indistinto de la suya propia. El esclavo ni siquiera puede ser reconocido como un objeto autónomo; representa una mediación accionada por el dueño que lo incluye en su vida, pero solamente para excluirlo. Así, lo que podría ser una diferencia movilizadora de nuevos modos de individuación o un pulso para narrativas proto y autobiográficas, se traduce en este caso como un mecanismo de incapacitación para la vida.

En vez de seguir los mapas cartografiados por los marcadores somáticos y la generación de diversidad, se percibe una demarcación de territorios para defender la propia vida, inmunizándola de sus antígenos ajenos. Se trata de una tentativa de privatizar y estabilizar los procesos de normalización, eliminando todo lo que podría representar algún tipo de diferencia y exterioridad. En un sentido similar, otro filósofo italiano, Roberto Esposito, dirá que la inmunidad es uno de los principales paradigmas a los que nos enfrentamos hoy.

En su libro *Immunitas*¹⁴ el otro sería solo una pequeña dosis de veneno internalizada para inmunizarnos de lo colectivo, siguiendo la lógica de la vacuna que incluye para excluir.

¿ES POSIBLE DESFASAR LA VIDA DE ESTOS DISPOSITIVOS DE PODER A TRAVÉS del arte?

La diferencia que las experiencias artísticas proponen se basa en que la acción de los marcadores somáticos va más allá del accionamiento de movimientos: no se da como acción habitual e invisible, sino que se convierte en una acción primaria de creación capaz de desestabilizar la relación entre *el uno y el otro*, porque ni el uno ni el otro están dados a priori: son procesuales, metaestables, dinámicos y sistémicos.

No obstante, del mismo modo que la plasticidad orgánica puede ser interceptada por los dispositivos de poder, tal y como sucede en la relación entre dueño y esclavo, también hay cambios en los procesos de creación que, muchas veces, los subordinan a los dispositivos de poder generados por los contextos políticoeconómicos. Una cuestión que afecta hoy a los artistas en el mundo entero es la diferencia temporal entre las estrategias creativas de entretenimiento y los procesos de creación, como comenta Pascal Gielen.¹⁵

El tiempo de la creación se ve comprometido, reduciéndose en ocasiones a mera exhibición. Además, me atrevo a decir que existe otro problema más: las estrategias creativas (las que no se constituyen como procesos de creación) lidian con lo mismo y no con aquello que podría desestabilizar los patrones vigentes (certezas, movimientos,

14 ESPÓSITO, Roberto. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Turín: Einaudi, 2002.

15 GIELEN, Pascal. *Criatividade e outros fundamentalismos*. Annablume, 2015.

narrativas y otros). Tal vez sea ésta la encrucijada con la que enfrentarse, no solamente en la práctica artística, sino también en todas las actividades que tratan con la producción de conocimiento.

¿Cómo seguir creyendo en los procesos de cambio y activándolos? Si los procesos inmunitarios perjudican las alianzas, por otro lado, hay una dimensión estética de la vida que insiste, produciendo una red de posibilidades. Tal vez podamos pensar lo mismo en relación con el arte. Está en vigor una producción artística macro, coherente con las expectativas del mercado y con todo aquello que ya es familiar y propenso a una buena recepción. Pero, simultáneamente, hay una microproducción artística, susceptible a las desestabilizaciones, al riesgo y a todo aquello que tiende a verse como fallo – ni uno ni otro, sino la negación de esta misma dicotomía –.

En este sentido resulta claro que las manifestaciones políticas que han establecido el enfrentamiento corporal en las calles no son similares a los procesos de creación artística. La diferencia está, justamente, en el modo de comprender la alteridad. En el caso de las protestas, la dicotomía y las identidades dadas a priori son el punto de partida que cada vez termina generando la negación o la exclusión del otro, como si la única posibilidad de sobrevivir fuese adherirse a la lógica de la inmunización.

No obstante, los procesos de creación artística (referentes a la microproducción) se alimentan de alteridad, en tanto que fortalecen su capacidad para desestabilizar las dicotomías y accionar la crisis sistémica que los constituye. No se trata de uno u otro, sino de explicitar la discontinuidad y alimentar la transindividualidad que no genera identidades estancadas.

La creación artística no tiene el compromiso de promover cambios sociales o políticos. Pero al dar visibilidad a los estados de crisis, explicita cuestiones no siempre evidentes en la vida cotidiana. Así, se establecen conexiones que pueden desestabilizar hábitos y creencias y abrir nuevas posibilidades. En este sentido, el estado de alteridad puede traducirse como un estado de creación. Dos ejemplos que evidencian esto son los nomadismos involuntarios y los estados de excepción. Ambos son absolutamente ambiguos:

por un lado parecen inmovilizar todos los procesos, pero por el otro, como sugiere el filósofo brasileño Vladimir Safatle, justamente el cuerpo desamparado, que no tiene nada que perder, es justamente el que puede actuar políticamente.¹⁶

Para Safatle, así como para Butler y Athanasiou,¹⁷ el desamparo crea vínculos por desposesión, al despojar al sujeto de los predicados que lo identifican. Un cuerpo político producido por el desamparo es un cuerpo en continua desposesión y desidentificación de sus determinaciones. Así es como el desamparo produce cuerpos erráticos capaces de generar cambios. En este sentido, la experiencia artística podría ser considerada un procedimiento de desamparo cognitivo que, al desidentificarse a sí misma y a los otros, se afirma en el ámbito de la vida común.

De cierta forma, esto fue lo que presenciamos entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo xx con tantas manifestaciones artísticas movilizadas por la necesidad de politizar la vida, de constituir comunidades y redes de resistencia. En Brasil, durante estas décadas surgieron las primeras experiencias que buscaban constituirse a partir de prácticas y no de la asunción de modelos a priori.

La situación política de la época estaba marcada por el régimen militar, que no daba apoyo económico a las artes y mucho menos a manifestaciones que pudieran ser consideradas vagamente subversivas.

Así, el hecho de desidentificarse podía ser interpretado como una acción colectiva contra una situación extrema. Cambiar los hábitos alimenticios, las creencias religiosas, usar drogas o probar nuevas formas de entrenamiento constituían estrategias para generar otro cuerpo, listo para actuar (o decidido a no hacerlo) y transformarse.

Inmersos ahora en la segunda década del nuevo milenio, nos enfrentamos a muchos de los dispositivos de poder que he señalado a lo largo de este texto. Todavía no se puede decir que exista, de hecho, un mercado para las artes escénicas en Brasil, aunque se hayan creado algunos apoyos. De hecho, algunos de ellos se han revelado perversos, al funcionar de modo discontinuo, sin llegar a conformar una política cultural. Han impuesto

16 SAFLATE, Vladimir. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

17 BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

plazos muy cortos para la creación y han exigido resultados cuantificables, alimentando así la competitividad y haciendo frágil la formación de comunidades. Tal vez los procesos que han podido escapar a esto hayan sido los que han alimentado una micropolítica de acciones, optando por exponerse a la extrañeza que moviliza y determina somáticamente la diferencia.

MICROEXPERIENCIAS DE ARTISTAS BRASILEÑOS

Merece la pena examinar algunos casos de trabajos de coreógrafos que se mueven en ambientes y contextos bastante distintos entre sí. En sus experiencias, la alteridad puede emerger vinculada a tensiones culturales, a encuentros imaginarios, a modos de actuar políticamente o a cuestionamientos de patrones cognitivos a partir de los movimientos del cuerpo.

Comienzo por el proyecto *Coreoverações* de Thiago Granato¹⁸ que se encuentra en proceso y que generará una trilogía de solos. El primero fue *Treasures in the Dark* (2015-2016), concebido en parte durante su residencia en *Les Recollets* de París, de enero a marzo de 2015. En esta obra-proceso Granato decidió ensayar encuentros imaginarios con los coreógrafos fallecidos Lennie Dale (uno de los pioneros del jazz en Brasil e integrante del grupo *Dzi Croquettes*) y Tatsumi Hijikata (creador de la danza *butoh* en Japón).

La propuesta de Granato no fue recuperar literalmente gestos de jazz o de *butoh*, ni retomar sus coreografías. Su propuesta fue “conversar” con los artistas muertos, proponiendo un encuentro imaginario. El proceso parece haber disparado una exposición del cuerpo a una red de alteridades y metamorfosis que comenzaron a actuar de manera transductora entre movimientos, objetos, tiempos diversos, sonoridades e imágenes que resuenan en la escena entre luces y sombras. Al romper la relación entre yo y otro, su proceso de creación fue produciendo indeterminaciones, desestabilizando evidencias y apostando principalmente por discontinuidades y atravesamientos entre fragmentos y espectros. La

18 Thiago Granato comenzó su carrera como creador en 2008. Antes había bailado con grandes coreógrafos brasileños como Lia Rodrigues, João Saldanha, Cristian Duarte, o Thelma Bonavita, entre otros. En los últimos años ha participado en programas de residencia y cursos en Europa, especialmente en Alemania y Francia.

propuesta no consistía en completar nada, ni en contar historias de nuevo o en apropiarse e internalizar algún entrenamiento específico, sino en avanzar en la experiencia de imaginar encuentros entre vivos y muertos, movimientos e imágenes.

El punto de partida para la elección de este encuentro entre Lennie Dale y Tatsumi Hijikata fue el jazz. En el caso de Lennie Dale, la elección era evidente. En Brasil, él fue considerado un pionero; cuando llegó al país en los años sesenta ya tenía experiencia en espectáculos musicales norteamericanos. Enseguida se quedó maravillado con el movimiento musical de la *bossa nova* y a los pocos años trabajó con grandes cantantes como Elis Regina y muchos otros artistas de la danza y el teatro. Pero lo que marcó políticamente su carrera en Brasil fue el grupo *Dzi Croquettes*, creado en 1972 por Wagner Ribeiro de Souza, Bayard Tonelli, Reginaldo de Ply y Benedictus Lacerda, del que comenzó a formar parte cuando uno de sus alumnos de jazz, Ciro Barcellos, lo presentó a sus integrantes.

Inspirados en el *Bloco das Piranhas* que salía en el Carnaval de Río de Janeiro con todos los hombres vestidos de mujer, los *Dzi Croquettes* iniciaron sus actividades con un humor subversivo, en una época en que el país atravesaba una fase muy difícil, durante la dictadura militar. En realidad, más que una discusión de género, se trataba de una afirmación de singularidades y de la subversión de los parámetros opresores.

En relación a Hijikata, es necesario decir que en Tokio también había gran interés por el jazz, especialmente en los primeros años del *butoh*, y una presencia significativa de músicos de jazz en general en Japón. Hijikata había visto a la coreógrafa Katherine Dunham, iniciada en los rituales de vudú haitiano de los años cincuenta y se interesó particularmente por los aspectos que hacían del jazz una especie de grito de libertad en relación con los enfrentamientos entre negros y blancos. Llegó a pintarse el torso de negro para una *performance*, simulando movimientos peristálticos y un cuerpo acéfalo.

Para Granato, la especificidad de estas diferentes versiones del jazz y sus acciones políticas no constituyeron de forma literal la materia principal de su solo. No obstante, su modo particular de atravesar estas propuestas denota, antes que nada, una cierta metodología de metamorfosis centrada en un movimiento que atraviesa y se constituye en el cuerpo y en los objetos con los que interactúa en escena. A mi modo de ver esta apertura a la alteridad ocurre de forma más efectiva en el acto de compartir, que no se refiere tanto al intercambio

entre los artistas en su “encuentro imaginario”, sino sobre todo al modo de trabajar con las diferentes materialidades. En este caso, la no literalidad de las fuentes de investigación no constituye un punto débil, sino un estado de crisis de identidad propuesto por el artista, que se dedica a borrar los límites entre todos (Dale, Hijikata y Granato), constituyendo una comunidad electiva danzante.

Otro ejemplo importante es *La Bête* (2005 en Francia y 2015 en Brasil), concebido por Wagner Schwartz¹⁹ a partir de sus estudios sobre la artista Lygia Clark. La propuesta de Schwartz ensaya otro tipo de alteridad, muy diferente de la propuesta por Granato. El procedimiento del solo *La Bête* es, aparentemente, simple. El bailarín se expone totalmente desnudo en la platea, donde manipula una réplica de plástico de la escultura *O Bicho* de Lygia Clark.²⁰ Después de 10 minutos aproximadamente, pregunta a los espectadores si alguien quiere probar. Cuando el primer voluntario sube al escenario y está a punto de alcanzar la escultura, descubre que es en el cuerpo del propio bailarín donde debe probar.

En consonancia con las obras de Lygia Clark, el bailarín no sugiere ningún modelo, cuestionamiento o imagen a priori, todo debe ser construido en relación con... Cada tarde es imprevisible y de hecho la experiencia terminó creando una gran polémica en la medida en que el público fue asumiendo relaciones de poder con el artista al manipularlo de diversas maneras (cristo crucificado, marioneta, muñeco, contorsionista y otros muchos).

Durante las diversas representaciones, *La Bête* dejó de ser el cuerpo-escultura para convertirse en el cuerpo manipulado. Trabajar con la alteridad no es una novedad para Wagner Schwartz. Tal vez éste sea el tema implícito en toda su obra, que ha investigado de varias maneras, como por ejemplo, a partir de la mirada coreo- gráfica extranjera (*Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*, 2004), de estados de reclusión (*Piranha*, 2012) y otras experiencias que han roto no solo con los paradigmas segmentarios de lo ajeno, sino también con la segmentación entre lenguajes (*Mal Segredo* 2014, *Placebo* 2008, *Cleópatra* 2007).

19 Wagner Schwartz inició su carrera en 2003 con la obra *Finita*. Su formación fue en literatura, y siempre se interesó por los procesos de creación que transitan entre diferentes lenguajes (cine, música, literatura, danza y *performance*). El tema del extranjero está siempre presente en sus obras, en las que sigue un procedimiento o metodología que él mismo llama “dramaturgia de la migración”.

20 *Os Bichos* son obras construidas con placas de metal que comenzaron a ser creadas por Lygia Clark en la década de 1960.

En *Transobjeto* Schwartz revisita movimientos brasileños como el tropicalismo y la antropofagia²¹, los cuales proponían, cada cual a su modo, reflexiones sobre las posibilidades de la traducción como devoración y producción de subjetividad.

Para construir *Transobjeto*, la antropofagia se transformó en un procedimiento que se prueba sobre el cuerpo que danza, a partir de lo que el título original sugiere en la enumeración de los nombres de los artistas que forman parte de la red de pensamientos y referencias que se exponen en la coreografía: La Ribot, Pina Bausch, Carmen Miranda, Xavier Le Roy y el mismo Wagner Schwartz. En cierto modo, se trata de lo que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro reconoce como un perspectivismo amerindio, a través del cual el cambio de perspectiva para abordar algo o alguien no resulta en multiculturalismo, sino en un multinaturalismo que no se enfrenta apenas con la diversidad de prácticas discursivas y vocabularios, sino con la diversidad de cuerpos y modos de vida. En este sentido, no se preservan movimientos “originales”; la versión antropofágica de Schwartz desterritorializa a todos los coreógrafos que le impactaron, instaurando una multiplicidad de gestos, hablas, imágenes y sonoridades.

En *La Bête*, el aspecto de la alteridad que se da a ver, en cierto modo invierte este procedimiento: dado que el control de la acción no está en manos del coreógrafo, sino del público, la actuación se transforma en testimonio de la imposibilidad de afectar al otro, al haberse establecido muchas veces la relación de un uso improductivo, como el que se explicita en la investigación de Agamben sobre el esclavo, comentada más arriba. El uso del cuerpo del bailarín por parte del público expone de manera brutal la fragilidad del estatuto de persona. En vez de antropofagizar al otro, se explicitan las líneas abisales. Lo que se da a ver es, ante todo, una relación de poder. Este es un tema que ya había aparecido en la obra de Schwartz en *Piranha* (2009-2010). Aunque partiera de una investigación sobre la reclusión, el modo en el que la investigación de movimiento fue (literalmente) profundizando en el cuerpo, suscitó un estado de crisis que no llevó a la escena al otro manipulador, como ocurriría más tarde en *La Bête*, sino que mostró huellas de situaciones de riesgo en las que se pierde el control. En este caso, la alteridad se internaliza y pasa a actuar

21 Antropofagia se refiere aquí al movimiento cultural propuesto por el poeta brasileño Oswald de Andrade a comienzos de la década de 1920.

como un operador de desestabilización de la propia integridad del cuerpo invadido por la discontinuidad de movimientos (sonoros, corporales, de imagen) en forma de temblores, espasmos y otras reverberaciones.

Para finalizar, me gustaría mencionar un último ejemplo: el de la compañía de danza Lia Rodrigues.²²

En 2003, esta compañía se mudó al *Morro* de Timbau,²³ donde comenzó a colaborar con las Redes de la Maré, una de las favelas más grandes de Río de Janeiro. En 2007 inició un proyecto en la comunidad de Nueva Holanda que concluyó con la creación del Centro de Artes de la Maré. Desde entonces, las coreografías concebidas en este centro (*Pororoca*, *Piracema* y *Pindorama*) han trabajado con un torbellino de alteridades.

Sin embargo, lo que me parece más interesante es que la alteridad propuesta por Lia Rodrigues y sus bailarines no se posiciona de la forma más obvia, organizándose alrededor del yo y el otro y partiendo de criterios económicos o étnicos. El hecho de haber llevado su compañía a la favela de la Maré, no significa que transformara su proceso de creación artística en trabajo social; se trata en cambio de una lógica que internaliza el ambiente pero que no se desarrolla por vías pastorales ni colonialistas. Es la exposición al desamparo lo que más reverbera en sus coreografías, en el sentido comentado por Safatle de desidentificar a todos, despojándolos de sus categorías y dicotomías discursivas, como blanco o negro, educado o no educado, rico o pobre, entre otras. Hay algunas obras en las cuales estos procesos son más explícitos, como *Aquilo do que somos feitos* (2000)²⁴ y la trilogía *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011) y *Pindorama* (2013).

22 Lia Rodrigues fundó la compañía que lleva su nombre en 1990. En 1992 creó el Festival Panorama de Danza en Rio de Janeiro y lo dirigió hasta 2005. Durante todos estos años se presentó en todo Brasil y en varios países, transitando prácticamente por todos los continentes. En Francia participó en 1981 en la puesta en escena original de May B, coreografía emblemática de Maguy Marin. Desde entonces se ha presentado regularmente en París y en otras ciudades francesas, donde ha recibido un apoyo fundamental, como por ejemplo del Teatro *Jean Vilar Vitry sur Seine*.

23 N. de la T. En general, lo barrios más pobres de Brasil, llamados favelas, se encuentran en las partes elevadas de las ciudades, como pequeñas colinas, llamadas morros.

24 El coreógrafo Thiago Granato, citado anteriormente, participó en una de las puestas en escena de *Aquilo de que somos feitos*, ("Aquello de lo que estamos hechos") cuando integró la compañía Lia Rodrigues.

Aquilo do que somos feitos fue creado antes de mudarse a la Maré. No obstante, ya trata con una transformación del concepto de coreografía, aproximándolo a la noción de manifestación política. En las dos partes que componen esta experiencia coreográfica, lo que se manifiesta es el cuerpo de la forma más explícita que se pueda imaginar. No se trata sólo de presentar cuerpos desnudos en movimiento, sino, justamente, de mostrar aquello de lo que estamos hechos: identidades precarias y en proceso de deshacerse, acciones colectivas y discontinuidades, objetos, discursos, fragmentaciones corporales y todo tipo de ambigüedades. Lo que se explicita es un tipo de alteridad en estado de crisis que oscila entre lo que nos sostiene y lo que nos destruye.

*Pororoça*²⁵ crea flujos de bailarines en escena que representan el tema que generó la coreografía: la confrontación entre corrientes opuestas, las dificultades de convivencia, el choque entre diferencias.

En *Piracema*,²⁶ la investigación continúa y, a diferencia de la confrontación que generó el proyecto anterior, la propuesta consiste en trabajar de otros modos con la alteridad. Para ello, se crearon once solos que buscaban nuevos modos de cohabitación.

Lo que parece más motivador en estos trabajos es el modo en que se trata la relación con el entorno, en el caso de la favela. No se trata de normalizar o juzgar nada, sino de lidiar con la alteridad de la forma en la que se pronuncia con más fuerza: en el cuerpo colectivo.

Pindorama,²⁷ pieza que cierra la trilogía creada en la Maré, presenta a una mujer en escena tratando de sobrevivir en medio de aguas violentas (un gran plástico sacudido por bailarines). Sola en un torbellino de olas cada vez más intensas, ella se enfrenta con lo que le impide controlar sus propios movimientos. Poco a poco todos acaban inmersos en el torbellino, incluyendo al público que se ubica muy cerca de la *performance*, aboliendo la distancia del escenario a la italiana. La forma de implicar al público para romper la dicotomía

25 *Pororoça* significa “tronar” y se refiere a un fenómeno natural que representa el encuentro de las aguas del mar con la desembocadura del río Amazonas y sus afluentes.

26 *Piracema* se refiere al arduo viaje de los cardúmenes hacia el lugar de desove.

27 *Pindorama* es una palabra de origen tupí y corresponde al nombre que los pueblos originarios daban a Brasil, antes del descubrimiento por parte de Pedro Alvares Cabral.

entre quien hace y quien mira no emplea los procedimientos más habituales de invitación al público, sino que parte del propio uso del espacio y de la intensidad de movimientos que involucran a todos.

Granato, Schwartz y Rodriguez han probado modos muy diversos de tratar la alteridad. Sin embargo, lo que aparece de modo recurrente en sus procesos de creación es la apertura radical en relación a aquello que crea tensión y confrontación, que poco a poco se va transformando en un estado de creación. Tanto en éstas, como en otras experiencias coreográficas que he presenciado en Brasil y en otros países (principalmente en el Japón), se simula el proceso de marcación somática desestabilizante explicado más arriba, que enseguida se transforma a partir de la generación de singularidades. En estos casos, la marcación somática de la diferencia acciona una crisis sistémica que se distingue precisamente por demostrar aptitud para la creación. Así, incluso en circunstancias precarias en las que prevalece el estado de desamparo, la crisis sistémica se presenta como una posibilidad y no como un camuflaje de diferencias o una toxina de la normalidad que busque infectar la generación de movimientos encarcelándolos en modelos dados a priori. Hay muchas hipótesis que ya intentaron explicar por qué ocurre esto.

Hace diez años, cuando escribí el libro *O corpo. Pistas para estudos indisciplinares* (2005), trabajé con la propuesta del neurólogo V. V. Ramachandran, quien consideraba que la principal función del arte es accionar el sistema límbico. Cinco años después, en el libro *O corpo em crise. Curtocircuito das representações*, propuse el arte como el accionador de metáforas corporales de estados de crisis y, en 2015, en *Leituras do corpo no Japao e suas diásporas cognitivas*, comencé a considerar la cuestión de la alteridad de manera no dicotómica, (o sea, más allá de los enfrentamientos entre yo y otro, u Oriente y Occidente), sino en red, a partir de lo que denominé “cadenas perceptivas”, que, en vez de construir identidades, constituyen singularidades por medio de la acción de compartir.

Sin embargo, durante la escritura de este ensayo, al analizar las obras de los artistas citados y de otros cuyos trabajos he seguido en los últimos años, se me ocurrió considerar la alteridad como un estado de creación. Tal vez porque el movimiento es realmente el principio de la vida. Tal vez porque la precariedad es, finalmente, aquello de lo que estamos hechos.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **L'Usage du Corps. Homo sacer IV, 2**. Paris: Seuil, 2015. (Original: *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Vicenza: Neri Pozza, 2014).

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2015. Edição em castelhano: *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**. São Paulo: N-1, 2015.

CHANGEUX, Jean-Pierre. **L'Homme Neuronal**. Paris: Fayard, 1983.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. "L'immanence: une vie...", *Philosophie*, 47, 1995.

ESPÓSITO, Roberto. **Immunitas. Protezione e negazione della vita**. Turín: Einaudi, 2002. (Edición en castellano: *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu, 2005).

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: N-1, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition**. Londres: Thames & Hudson, 2000.

MASSUMI, Brian. **The power at the end of the economy**. Durham: Duke University Press, 2014.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão. guerra e democracia na era do império**. trad. Clovis Marques. Record, 2004. (Edición en castellano: *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona: Debate, 2004).

SAFLATE, Vladimir. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIMONDON, Gilbert. **L'Individuation Psychique et Collective**. Paris: Aubier, 1989.

VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões. para uma análise das formas de vida contemporâneas.** Annablume, 2015. (Edición en castellano: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporâneas.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.)

Recebido em: 02/09/2019
Aceito em: 03/10/2019

OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.

Criada em 2006 a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

SUBMISSÃO DE ARTIGOS

A Revista Científica de Artes / FAP, periódico eletrônico de acesso livre e sem exigência de taxa de submissão ou publicação, recebe artigos de cunho artístico-científico com para dois volumes ao ano, conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (detalhes da chamada atual abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas:

a) Dossiê Temático, com período e tema previamente definidos;

b) Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais. Artigos fora do domínio das Artes serão automaticamente recusados.

INSTRUÇÕES PARA AUTORES

As contribuições devem ser enviadas diretamente pelo sistema de submissão de periódicos da UNESPAR, formato Word, com extensões “doc” ou “docx”. Só serão aceitos trabalhos enviados com as devidas revisões gramatical e ortográfica; cabe destacar que a tradução de título, biografia e resumo para a língua estrangeira são de responsabilidade do(s) autor(es). O artigo deverá ser enviado sem qualquer identificação de autoria no

documento anexado, pois autoria e coautorias devem ser indicadas no cadastro do texto, no sistema de periódicos da UNESPAR. A biografia deve ter de 3 a 4 linhas e ser incluída apenas no sistema, contendo dados pessoais do autor com link para o currículo lattes; o texto precisa enfatizar o vínculo institucional e as formações acadêmica e/ou artística. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em coautoria com seus orientadores.

Os textos enviados na seção de Artigos devem ser inéditos, bilíngues ou escritos em uma das seguintes línguas: portuguesa, inglesa ou espanhola, e estar de acordo com a linha editorial da Revista Científica/FAP. Os textos devem conter no mínimo 16 e no máximo 22 páginas, incluindo referências e folha de rosto. Serão também aceitos textos expandidos e atualizados, originalmente apresentados em anais de congresso, desde que haja menção em nota de rodapé na primeira página.

RESENHAS

O periódico publica resenhas de livros, documentários e outros formatos na área de Artes. O texto deve ter de 2 a 4 páginas (máximo 2000 palavras).

ENTREVISTAS

As entrevistas devem ter no máximo 10 páginas, contendo um cabeçalho na primeira página com informações sobre a pessoa entrevistada, o enfoque, a data e o local. Deve constar o nome e um breve currículo em nota de rodapé sobre o entrevistador.

FORMATAÇÃO

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);

- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.

- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)

- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);

- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

- Texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;

- Parágrafos com recuo;

- Espaço duplo entre partes do texto;

- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al.

(SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm.

REFERÊNCIAS

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR.

ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi.

O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail.

Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da edição. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

DIREITOS AUTORAIS

Os autores detém os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista Científica / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista.

Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista Científica / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista Científica / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus meta dados aos serviços de indexação e referência.

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.