

○ Mosaico

número 8, julho/dezembro 2012



Direção e Coordenação

Stela Maris da Silva

Diretora

Ângelo José Sangiovanni

Vice-Diretor

Zeloí Aparecida Martins dos Santos

Coordenadora da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Giseli Miyoko Onuki

Coordenadora da Divisão de Extensão e Cultura

Assessoria de Comunicação

Helio Ricardo Sauthier

Editor

Cristóvão de Oliveira

Conselho Editorial

Carlos Fernando França Mosquera (UNESPAR/FAP)

Denise Adriana Bandeira (UNESPAR/FAP)

Fábio Guilherme Salvatti (UFSC)

Francisco de Assis Gaspar Neto (UNESPAR/FAP)

Guaraci da Silva Lopes Martins (UNESPAR/FAP)

Henrique Saidel (UNIRIO)

Laize Guazina (UNESPAR/FAP)

Luciana Paula Castilho Barone (UNESPAR/FAP)

Maíra Spanghero Ferreira (UFBA/Brunel University-London)

Rosane Beyer (UNESPAR/FAP)

Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Rosemeire Odahara Graça (UNESPAR/FAP)

Sandra Meyer Nunes (UDESC)

Zeloí Martins dos Santos (UNESPAR/FAP)

O Mosaico

Revista de Pesquisa em Artes
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

ISSN 2175-0769

O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 8, p. 1-166, jul./dez., 2012.

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes 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.

Amanda Habith Nunes

Projeto Gráfico

Mariza Pinto Fleury da Silveira

Bibliotecária CRB/9-569

Sumários de Revistas Brasileiras

Indexador

Revista avaliada como B5 pelo Qualis CAPES.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes / Faculdade de Artes do Paraná. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação. – n. 1 (jan./jun. 2009-). – Curitiba: FAP, n. 8, jul./dez. 2012.
166 p. : il. ; 21x29,7 cm.

Semestral

ISSN 2175-0769

Disponível em:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=296>

1. Arte- Pesquisa – Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

Faculdade de Artes do Paraná

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral

CEP: 83035-050 – Curitiba/PR – Brasil

www.fap.pr.gov.br | mosaicofapr@gmail.com

SUMÁRIO

SUMÁRIO	5
EDITORIAL	6
DIÁRIOS DE BORDO: A VIAGEM COMO ESPAÇO POÉTICO	7
Márcia Regina Pereira de Sousa e Elida Tessler	
UM OLHAR SOBRE CURITIBA PELOS QUINTAIS DE MIGUEL BAKUN.	17
Clediane Lourenço	
DO OBJETUAL AO COLETIVO: LYGIA CLARK E A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NOS ANOS 1960	30
Tiago Veiga Valdivieso e Artur Freitas	
VERMEER E OS TEMAS MUSICAIS EM SUA OBRA NO BARROCO HOLANDÊS	43
Nara Lima Martins	
A EVOLUÇÃO DA NOÇÃO DE AUTORIA NO CINEMA	59
Fabio Luciano Francener Pinheiro	
PROCEDIMENTOS ARTAUDIANOS EM BR-3, DO TEATRO DA VERTIGEM	73
Thayane A. Granero Ramos e Margarida Gandara Rauen/Margie	
SOBRE A PERFORMATIVIDADE DA LUZ	87
Nadia Moroz Luciani	
TEATRO FÍSICO: NEM BARBA, NEM BURNIER	102
Alana Saiss Albinati e Diego Elias Baffi	
APROPRIAÇÕES DO MITO E OS ARQUÉTIPOS EM <i>O AMOR DE FEDRA</i> (SARAH KANE)	114
Renata Cunali e Luciana Paula Castilho Barone	
A DECODIFICAÇÃO DE SIGNOS TEATRAIS: A FORMAÇÃO DO ALUNO ESPECTADOR.	124
Isabel Cristina Oliveira Caldas e Robson Rosseto	
O ENSINO DO TEATRO E AS MÚLTIPLAS IDENTIFICAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE	136
Juliana Tonin e Guaraci da Silva Lopes Martins	
BABUGÊM: A CRIAÇÃO CÊNICA ATRAVÉS DO RITUAL AFRO-BRASILEIRO E A SUA POTÊNCIA REPRESENTATIVA	148
Gideão Campos Gonçalves Ferreira e Diego Elias Baffi	
DOS PÉS AO NARIZ: RELATOS DE UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA.	157
José Tonezzi, Flávio Lira, Nykaelle Barros e Sávio Farias	

EDITORIAL

No percurso da revista *O Mosaico*, muitas transições e algumas adaptações aconteceram. Sinal de que se trata de uma publicação móvel e dinâmica, que dialoga com a dimensão processual das Artes e que se configura como um potente veículo de reflexão de práticas, poéticas e procedimentos.

Neste oitavo número conseguimos, finalmente, inaugurar a publicação de memoriais estéticos, relatos e diários de bordo – registros fundamentais para que *O Mosaico* se legitime como uma publicação aberta e mais abrangente, buscando ampliar seu impacto e seu alcance no meio acadêmico e fora dele.

O Mosaico 8 traz, então, uma miscelânea de trabalhos que discutem as Artes e suas Imbricações, desde resultados de Programas de Iniciação Científica – por natureza, a maior demanda de nossa publicação – passando por estudos e pesquisas em andamento até relatos de experiência. Os trabalhos versam sobre as relações da Arte com a História, com a Educação e, principalmente, com as mais diversas camadas de criação artística que envolvem o Teatro, o Cinema e as Artes Visuais.

Como vimos apregoando nas últimas edições de **O Mosaico**, a revista vem passando por uma série de reformulações, visando dialogar mais e melhor com as pluralidades da Arte Contemporânea e seus modos de fazer, pensar e produzir. Isso significa morosidade e diversos contratempos.

Ainda há muito o que se fazer. Como toda experiência, nos lançamos a desafios nem sempre fáceis de serem cumpridos. Dar forma para algo que ainda está em construção trata-se de um desafio maior. Contudo, acreditamos que – pouco a pouco – estamos seguindo em bons caminhos que nos abrem o campo das descobertas, do debate reflexivo e da construção de conhecimento.

Agradecemos, pois, a fundamental parceria de nosso Conselho Editorial, dos pareceristas *ad-hoc*, da Coordenação de Pesquisa, da Assessoria de Comunicação, professores, alunos, agentes e demais colaboradores desta edição de *O Mosaico*. Agradecemos, por fim, a contribuição de todos os articulistas que contribuíram com seus trabalhos para que esta edição fosse possível.

Desejamos a todos um boa leitura!

DIÁRIOS DE BORDO: A VIAGEM COMO ESPAÇO POÉTICO

Márcia Regina Pereira de Sousa¹
Elida Tessler²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O presente relato integra os primeiros esboços para o desenho de uma metodologia em poéticas visuais, orientada para o meu próprio processo de trabalho. Em meu projeto de investigação, proponho-me a registrar em cadernos, por meio de desenhos e escritas, o meu tempo fragmentado entre viagens e deslocamentos. Este texto deriva de anotações em meus cadernos de bordo, tendo em foco a viagem como espaço poético.

Palavras-chave: cadernos; desenho; escrita; viagem; processo

Abstract

This essay includes the first sketches for drawing a methodology in visual poetics, focused on my own work process. In my research, I propose to register in notebooks, through drawings and writings, my fragmented time between journeys and movements. This text derives from notes in my notebooks, focusing on the journey as poetic space.

Keywords: notebooks; drawing; writing; journey; process

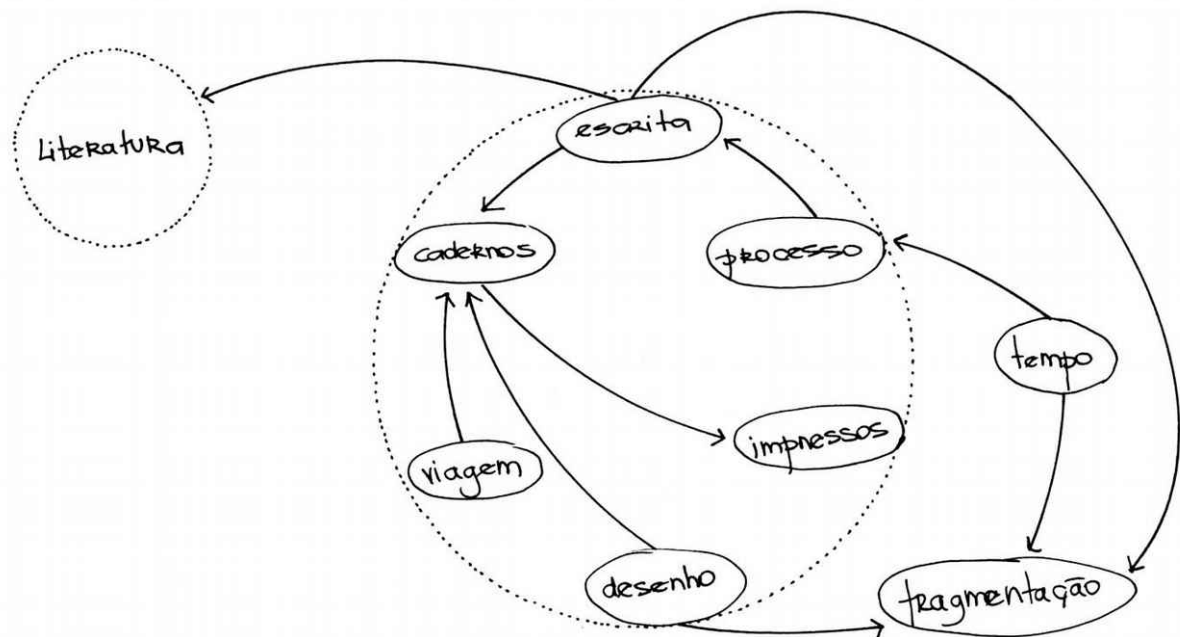
¹ Artista visual e professora. Doutoranda em Poéticas Visuais na UFRGS. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Graduada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e em Comunicação Social pela UFPR. Autora do livro “O livro de artista como lugar tátil”. Participa de exposições coletivas de artes visuais desde 1997. Atualmente desenvolve projetos poéticos em desenho, fotografia, gravura, publicações e livros de artista. Integrante do grupo de pesquisa **.p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a.** [luasnovas@yahoo.com.br]

² Orientadora. Artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Realizou Doutorado e Pós-Doutorado na Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne e na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (França). É pesquisadora do CNPq, desenvolvendo pesquisas em torno das questões que envolvem arte e literatura, relacionando a palavra escrita à imagem visual. Coordena o grupo de pesquisa **.p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a.** [elidatessler@uol.com.br]

Em meu projeto de pesquisa para o doutorado em Poéticas Visuais proponho registrar em cadernos a passagem do meu tempo fragmentado entre viagens e deslocamentos, por meio de escritas e desenhos, traçando relações com o campo da literatura. Pretendo conferir, desse modo, ênfase aos meus processos de trabalho. Ao longo do projeto poético pretendo transformar alguns desses conjuntos de registros em impressos, tendo em conta os eixos: o caderno, o desenho, a escrita, a viagem, o processo.

O presente relato é derivado de anotações em meus cadernos de bordo, e configura-se em uma reflexão acerca de meu processo poético na busca pelo desenho de uma metodologia de trabalho. Partindo do princípio de que em uma pesquisa *em Artes Visuais* cada processo inaugura um método, aprendido e adaptado ao longo do percurso, essa metodologia é a princípio transitória, uma vez que o trabalho está também em constante movimento.

Meu projeto de trabalho atual divide-se em seis eixos de interesse e estudo, que podem ser observados no núcleo principal do mapa abaixo:

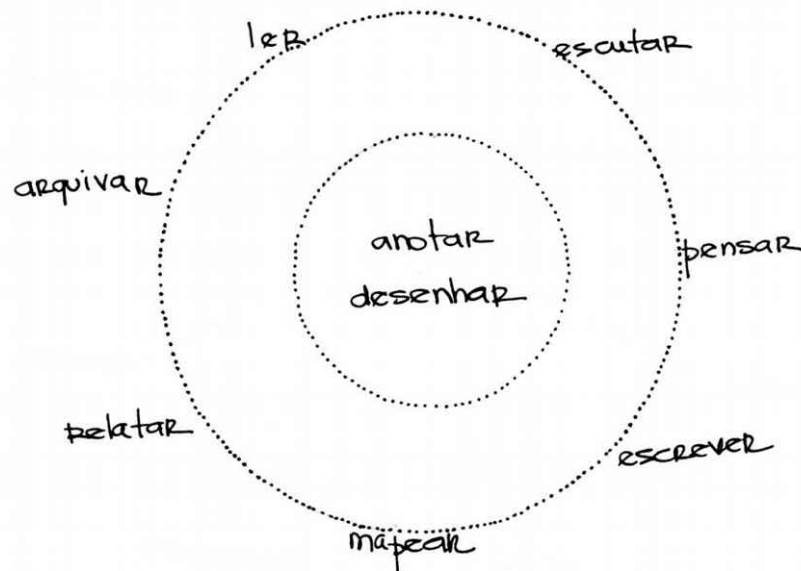


Neste mapa, os conceitos de fragmentação e tempo integram o campo de interesse numa dimensão periférica, às bordas do núcleo principal. A literatura possui seu núcleo próprio, uma vez que é um território amplo de interesse inserido na investigação teórico-prática, ao considerar o *texto como um lugar que viaja*³. A composição deste núcleo é bastante flutuante, e neste

³ Referência a uma das passagens de Maria Gabriela Llansol no livro "Um falcão no punho. Diário I" (1998, p. 135): "texto, lugar que viaja".

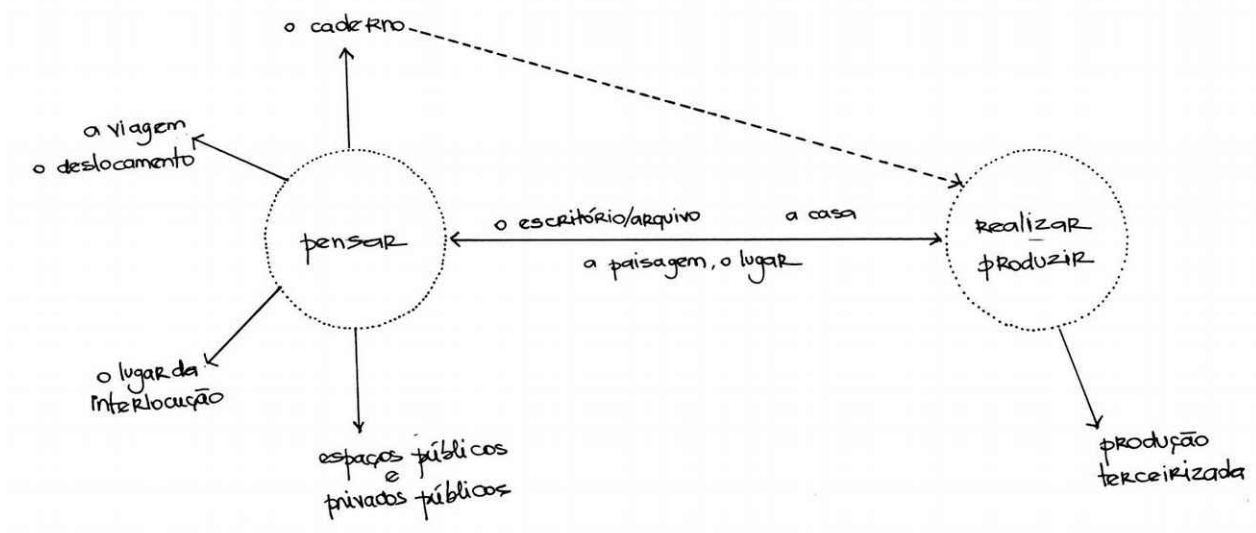
momento os autores que o compõem são: Gabriel García Márquez, Georges Perec, Manoel de Barros, Mia Couto e Maria Gabriela Llansol.

Algumas operações que identifico no meu processo de trabalho neste momento estão relacionadas especialmente ao registro: anotar/desenhar. Essas operações desdobram-se em outras derivadas como ler, escutar, pensar, escrever, mapear, relatar e arquivar.



ESPAÇOS DE TRABALHO

A reflexão que venho elaborando acerca de meus espaços de trabalho está diretamente relacionada a essa metodologia que agora se desenha. Os tempos-espacos da espera e aqueles entre (e que incluem) os deslocamentos configuram-se como setas que orientam o meu pensamento poético neste momento. A princípio, então, o trabalho pode acontecer em qualquer lugar. Entretanto, foi possível traçar uma espécie de cartografia desses espaços:



a Espaços para pensar

- . O caderno (ateliê portátil, que aos poucos se torna também lugar para produzir);
- . Espaços públicos e privados públicos (aeroportos, rodoviárias, halls de centros culturais, museus e cinemas, shoppings, jardins, parques, bibliotecas, salas de espera...);
- . O lugar da viagem, o deslocamento (ônibus, avião, a pé...);
- . O lugar da interlocução: encontros, conversas, colaborações, sala de aula.

b Espaços para pensar e produzir

- . O escritório/arquivo;
- . A casa;
- . A paisagem, o lugar.

c Espaços para realizar

- . Espaços de produção terceirizada (gráficas, bureaus de serviços, laboratórios fotográficos).

d. Um espaço a ser elaborado no futuro é o da exposição e distribuição do trabalho.

Além dos espaços de trabalho, venho pensando no *tempo*, em como me permito sair e entrar no tempo do trabalho ao longo dos dias. De como o tempo entre deslocamentos e viagens torna-se fragmentado e acelerado. Sinto que esses procedimentos de registro parecem funcionar como uma espécie de retardamento desses tempos: uma pausa para anotar e registrar, dar espessura aos pensamentos e à experiência de estar no entrecruzamento entre aquele espaço e aquele tempo, algo que não voltará a acontecer. O ato de parar para anotar e desenhar talvez

possa ser considerado uma espécie de parênteses espaço-temporal: um retardo no tempo e uma desaceleração do movimento.

MODOS DE TRABALHO: A VIAGEM, O OLHAR ESTRANGEIRO

Penso a metodologia de trabalho que estou esboçando também como uma instância poética que integra a prática artística. A noção de *laboratório*, apresentada por Maria Ivone dos Santos⁴, interessa-me bastante: elaborar uma situação, observá-la, registrar as impressões, voltar aos registros, elaborar um pensamento⁵.

Venho criando pequenos laboratórios de observação dos espaços ao redor, colocando-me em estado de escuta e percepção quando entro em deslocamento. Nem todos os deslocamentos são percebidos desse modo, entretanto, há três circunstâncias recentes que se configuraram como laboratórios, pelo interesse e desdobramentos das reflexões geradas ao longo dessas espécies de viagens:

1) Lab 1 :: manhã de 15 de setembro de 2012 → deslocamento para a região norte de Porto Alegre, um lugar muito distante e completamente novo para mim. A sensação de *des-norte-amento* (sem norte, perda do norte, como encontrar o norte?) gerou diversas reflexões envolvendo a ideia de norte e *des-localização*. Aqui comecei a pensar o caderno como uma espécie de bússola que ordena o pensamento, questionando-me se é possível dar um norte aos pensamentos em pleno voo.

2) Lab 2 :: tarde de 15 de setembro de 2012 → deslocamento do centro de Porto Alegre para Viamão. Aqui o estado de escuta intensificou-se e registrei a ideia de “esperar que as palavras pinguem da vida”: de como as palavras ditas por outras pessoas ou lidas em trânsito e descontextualizadas podem tornar-se leves e poéticas⁶.

3) Lab 3 :: 31 de outubro a 2 de novembro de 2012 → viagem de Porto Alegre a São Paulo e permanência na cidade de São Paulo. Essa foi a primeira experiência de iniciar um caderno como *caderno de viagem*. Naquele momento a viagem e o caderno tornaram-se excelentes terrenos para reflexões e registros gráficos. Algumas dessas anotações seguem abaixo:

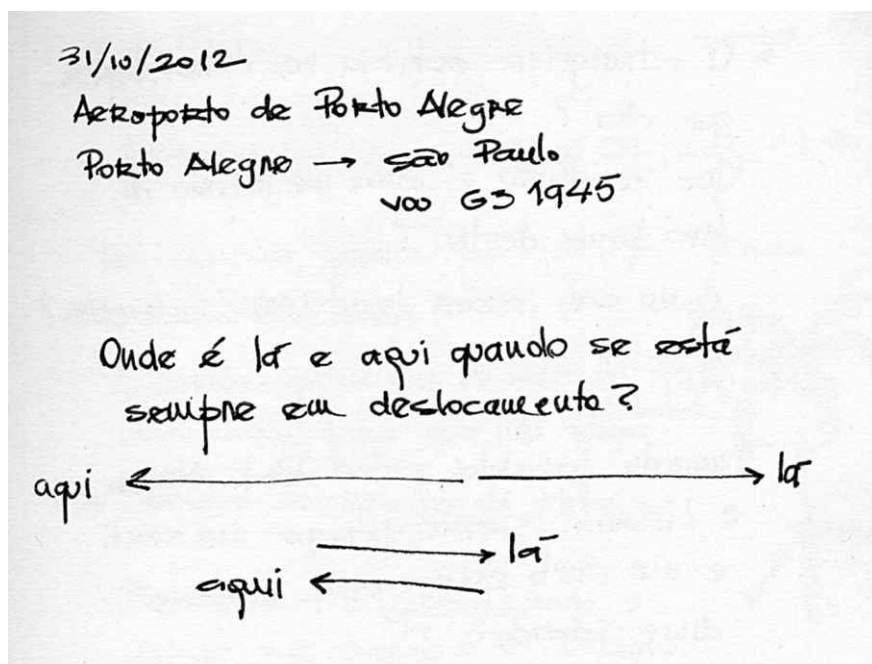
Onde é lá e aqui quando se está sempre em deslocamento?
Quando o deslocamento é encontro, quantos mapas se deslocam?

⁴ Artista visual e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵ Anotação de aula, UFRGS, Porto Alegre, 8 out. 2012.

⁶ Reflexões registradas em meu *caderno de bordo* iniciado em setembro de 2012.

O lugar da viagem. Que lugar é esse?⁷



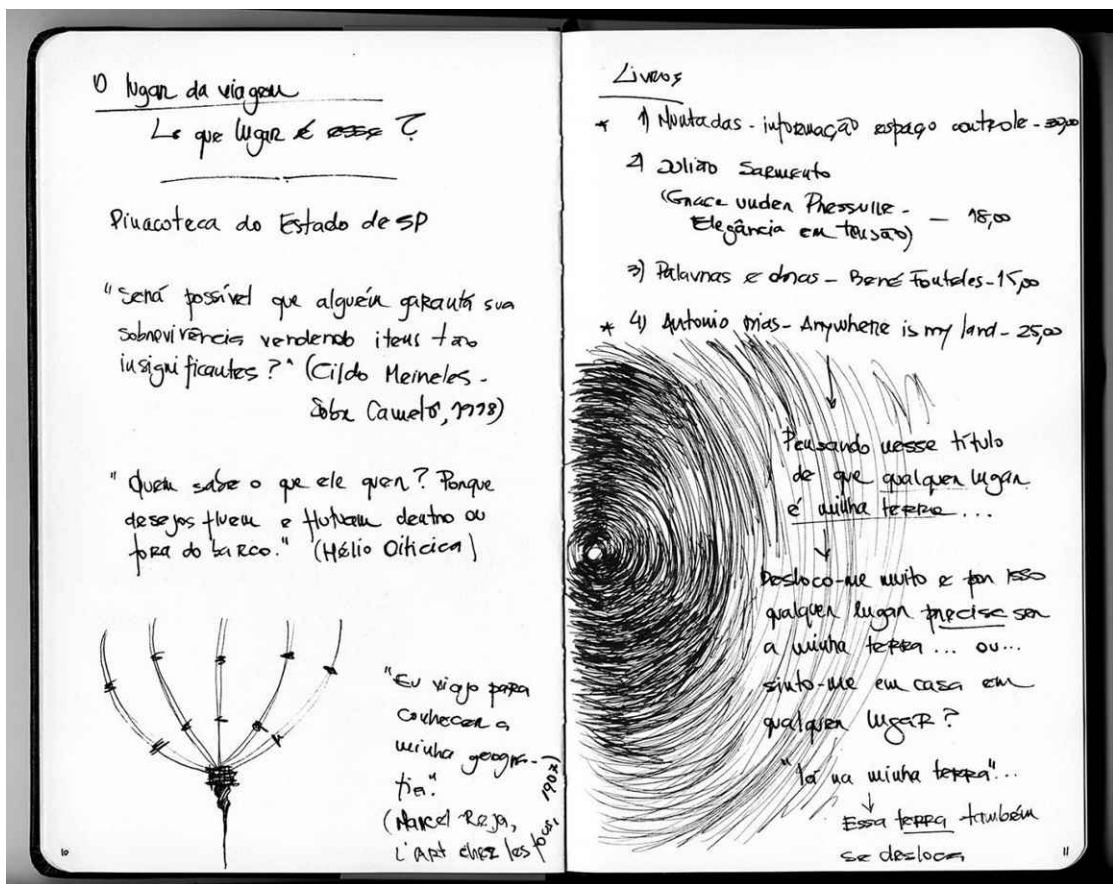
Pensando acerca do título de um livro do artista Antonio Dias, *Anywhere is my land*⁸, visto na Pinacoteca do Estado de São Paulo nessa viagem, anotei em meu caderno: “Desloco-me muito e por isso qualquer lugar precisa ser a minha terra... ou... sinto-me em casa em qualquer lugar? Essa terra também se desloca...”⁹.

A noção de viagem veio a integrar minha pesquisa poética devido aos frequentes deslocamentos que venho realizando desde o início do ano de 2012, entre cidades de Santa Catarina, assim como mais recentemente entre Florianópolis e Porto Alegre. Entretanto, ao refletir acerca da condição de viajante, percebo que a viagem se estende a todos os períodos da minha vida, de modos diversos: viagens de família, viagens de estudos, viagens de trabalho, viagens de mudança, viagens de descobrimento, viagens inclassificáveis...

⁷ Reflexões registradas em meu *caderno de viagem 1*, respectivamente páginas 3, 6 e 10.

⁸ Exposição ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2010. Esse é também o título de um dos trabalhos de Antonio Dias em pintura, de 1968, uma espécie de cartografia estelar.

⁹ Reflexões registradas em meu *caderno de viagem 1*, p. 11, em 1º nov. 2012.



Ao registrar anotações e aprofundar as reflexões acerca dessas viagens, venho pensando também a respeito da condição de "estrangeira" que vivencio em alguns desses deslocamentos espaciais. O título do trabalho de Antonio Dias remete-me também a essa ideia de ser (ou não) estrangeira em um lugar que originalmente não é o meu. Entretanto, como minha casa também se deslocou muito, uma vez que já habitei diversos lugares, questiono-me: quando não se tem mais um lugar de origem, que lugar seria o meu? Por algum tempo, o meu olhar seria sempre estrangeiro?

Em minhas anotações, pergunto-me ainda:

Como é meu olhar de estrangeira, se não sou eu que me coloco nessa posição?
 O estrangeiro estaria nos olhos daquele que olha?
 Que condição é essa imposta a mim de fora para dentro?
 Quais são essas fronteiras? Onde estão?¹⁰

É interessante e incômodo habitar uma espécie de região cinzenta entre um lugar e outro, ter a sensação de não pertencer a lugar nenhum, como pontua também o artista cubano Jorge Rodriguez-Gerada, que vive nos Estados Unidos¹¹.

¹⁰ Reflexões registradas em meu caderno de viagem 1, p. 3-4, em 31 out. 2012.

O DESENHO, O CADERNO

Compreendo o desenho como um modo de reflexão. Para mim, desenhar é um processo de compreensão, uma forma de dar densidade ao meu pensamento poético.

Como disse o artista Jailton Moreira, em conversa acerca de sua exposição *Desenhos ordinários* (ocorrida no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul em 1994), “o desenho é gerúndio: acontecendo”¹². Eu completaria esse pensamento com uma imagem gráfica:



Nessa mesma conversa, Jailton Moreira fala do desenho como uma relação física, do corpo, da mão, do lápis que entra em fricção com o papel. Percebi naquele momento que é essa também a minha relação primordial com o desenho: o gesto de traçar, o atrito do instrumento de desenho sobre a superfície do papel. Esse pensamento insistente desdobrou-se na compreensão de que talvez o desenhar seja para mim como gravar: quase sulcar, um gesto de gravador, o desenho como gravura¹³.

Os desenhos que venho traçando ao longo das viagens/deslocamentos não são desenhos de observação. Não sei ainda como nomeá-los, talvez sejam algo como *desenhos de pensamento*¹⁴. Registrei em meu caderno: “O que essa paisagem e esse lugar acionam em mim? Que desenhos encontro aqui? Que desenhos encontro dentro de mim ao olhar esse lugar, as pessoas, as coisas?”¹⁵.

Esses desenhos, portanto, são deflagrados pelo lugar, mas não dizem necessariamente respeito ao lugar. O próprio movimento de ir de um lugar a outro muitas vezes gera reflexões e ideias gráficas que são posteriormente registradas. O trânsito tem se mostrado um lugar movidoço extraordinário para colocar o pensamento poético também em fluxo.

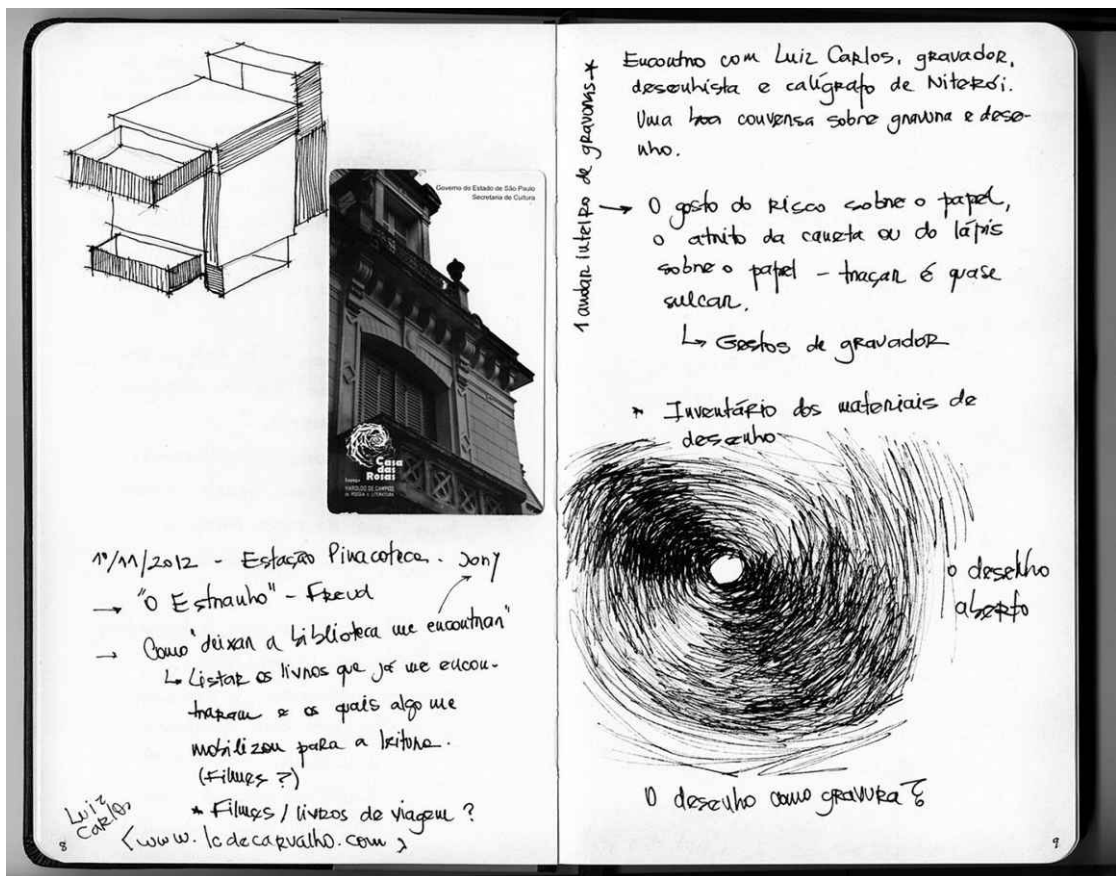
¹¹ Declaração do artista presente no documentário “IDENTIDAD (maría) / IDENTITY (maría)”, realizado por Ana Alvarez-Errecalde.

¹² Conversa pública ocorrida no Instituto de Artes da UFRGS em 23 de outubro de 2012, organizada pela professora Teresa Poester.

¹³ Reflexão registrada em meu *caderno de viagem 1*, p. 9, em 1º nov. 2012.

¹⁴ Algum tempo após a escrita deste ensaio, chegou às minhas mãos o catálogo “El dibujo como pensamiento”, relativo à exposição de desenhos de Robert Morris ocorrida no Instituto Valenciano de Arte Moderna entre setembro de 2011 e janeiro de 2012. Nas primeiras páginas desse catálogo, Consuelo Císcar Casabán, diretora do IVAM, registra a expressão *Reflexiones dibujadas*, com a qual me identifiquei imediatamente.

¹⁵ Reflexões registradas no meu *caderno de viagem 1*, p. 20, em 25 nov. 2012.



Considero também os cadernos de bordo como espaços móveis de trabalho, lugares para pensar por meio de desenhos e de escritas, sem compromisso com a linearidade. Os cadernos sempre tão fragmentados, nada previsíveis, provisórios, indeterminados, instáveis, inacabados, repletos de dúvidas e indecisões...

Em minha pesquisa poética, proponho os cadernos como *lugares-tempo*: lugares de processo, lugares para o registro do breve, daquilo que não permanece, do evanescente, daquilo que passa. Espaços poéticos que se constroem na errância, na viagem.

ALGUNS TRAÇOS PARA NÃO CONCLUIR

Diante da incipiência de minha pesquisa, identifico neste momento em meu processo poético mais questionamentos que respostas, mais vetores provisórios que linhas definitivas. Uma das questões axiais da pesquisa nesta altura é a seguinte: a viagem pode configurar-se como um espaço poético? Ou ainda: o lugar da viagem pode ser considerado uma ampliação do processo artístico e do espaço de trabalho?

Em seu texto "Exílio e criatividade", Flusser lança a hipótese de abordar o exílio como um desafio à criatividade:

O estado de transcendência no qual se encontra (ou se perde) o exilado faz com que tudo pareça provisório e transitório. No hábito, somente as mudanças são percebidas. No exílio, tudo parece estar em constante mudança, e o exilado vê absolutamente tudo como um desafio para suas transformações. Sem a cobertura do hábito, o exilado se torna um revolucionário (...). (FLUSSER, 2011, p. 51)

Ao ocupar esse lugar transitório do viajante (e também do exilado) que observa, registra e reflete, construo no próprio movimento o meu atento e interrogativo olhar estrangeiro. Como diz ainda Flusser (2011, p. 50): “A descoberta começa quando se retira o cobertor. Então tudo se torna incomum, monstruoso e inquietante.”

REFERÊNCIAS

ALVAREZ-ERRECALDE, Ana. **IDENTIDAD** (maría) / **IDENTITY** (maría). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=3WZx11ISAqA>. Acesso em: 24/11/2012. Documentário sobre o artista Jorge Rodriguez-Gerada, postado em jan. 2008.

CASABÁN, Consuelo Císcar et al. **Robert Morris**: el dibujo como pensamiento. Valencia: Institut Valencià D'Art Modern, 2011.

FLUSSER, Vilém. Exílio e criatividade. **Piseagrama**, n. 4, ano 1, p. 50-52, set. 2011. Esse texto integra o livro *The freedom of the migrant*, de Vilém Flusser.

HERZOG, Hans-Michael; SALZSTEIN, Sonia. **Antonio Dias**: Anywhere is my land. Rio de Janeiro: Daros, 2010.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**: Diário I. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. 2ª ed.

MOREIRA, Jailton. **Desenhos ordinários**. Porto Alegre, 23 out. 2012. Conversa realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Maria Ivone. **Metodologia de pesquisa em Poéticas Visuais**. UFRGS, Porto Alegre, 8 out. 2012. Anotações de aula.

SOUSA, Márcia Regina P. **Caderno de bordo**. Caderno iniciado em Florianópolis em set. 2012.

SOUSA, Márcia Regina P. **Caderno de viagem 1**. Caderno de viagem iniciado em Porto Alegre em 17 out. 2012.

ACEITE: 01/03/2013

UM OLHAR SOBRE CURITIBA PELOS QUINTAIS DE MIGUEL BAKUN.

Clediane Lourenço¹⁶

Resumo

O presente artigo traz o estudo da obra do artista paranaense Miguel Bakun, tendo em vista a cidade de Curitiba como objeto estético. Deste modo, a cidade surge como um elemento mediador que aproxima multiplicidades e artistas; pois, em decorrência das reflexões do espaço urbano suscitadas pelos trabalhos de Bakun, bem como, o modo de sua fatura, desenvolveu-se uma relação da sua obra com obras de alguns artistas integrantes do Grupo Santa Helena. Para isso, recorreu-se às formulações sobre os “procedimentos comparativos” de Jorge Coli. Diante do exposto, é possível entender que a relação de Bakun com a cidade segue a linha do olhar que ultrapassa o limite do pensamento.

Palavras-chave: Miguel Bakun; Paisagem; Cidade; Curitiba; Grupo Santa Helena.

Abstract

This article brings the study of work of Parana artist Miguel Bakun, bearing in mind the city of Curitiba as aesthetic object. Thus, the city appears as a mediating element that approximates multiplicities and artists; because, as a result to the reflections of urban space raised by the work of Bakun, as well as the your style or way of painting, it developed a relationship his works with works by some artists, members of Santa Helena Group. For this, were used the formulations the Comparative Method of Jorge Coli. From this, is possible to understand that the relationship of Bakun with the city follows the line of gaze that overtakes the line of thought.

Keywords: Miguel Bakun; landscape; city; Curitiba; Santa Helena Group.

¹⁶ Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UDESC. Graduada em Arte-Educação e especialista em História da Arte. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4244267A8>.

A cidade como tema da arte e da literatura, desde o século XX e antes ainda, foi eternizada por vários artistas e escritores. Curitiba também se revelou como um importante repertório perceptivo para muitos como: Dalton Trevisan (1925), Alfredo Andersen (1860-1935), Theodoro De Bonna (1904-1990), entre outros, que capturaram o cenário urbano de várias maneiras.

Contudo, há um artista que parece humanizar a cidade de Curitiba com sua obra. O “excêntrico” pintor Miguel Bakun, com sua paixão por pintar paisagens, transformou muitas vezes essa cidade no cenário para sua criação. Através de seus quintais, nos apresenta uma cidade bucólica, uma Curitiba pré-industrial. Segundo Guido Viaro: “(...) seus trabalhos são diferentes de tantos outros pintores; (...) ele pega o mundo como se fosse gente de casa – mostra tudo que há de bom e de ruim com ingenuidade”. (VIARO, 1948, p. 9).

Curitiba nos anos de 1950 e 1960 já começava seu desenvolvimento para tornar-se uma cidade centro, porém a sociedade era ainda muito provinciana. Nesse panorama, estava Miguel Bakun, que conforme afirma Rosemeire Odahara, pode ser entendido como “um artista de transição entre o modo de representar usado pelos discípulos de Alfredo Andersen e os modernistas”. (ODAHARA, 2009).

Miguel Bakun, de descendência eslava, nasceu em 28 de outubro de 1909 em Marechal Mallet, Sul do Paraná. Aos 17 anos, alista-se na Escola de Aprendizes da Marinha em Paranaguá, e escapando do surto da peste bubônica, ingressa na Escola de Grumetes no Rio de Janeiro. Mas em 1930, Bakun foi desligado das atividades da marinha, por incapacidade física devido a uma queda que sofre do alto do mastro do navio durante exercícios de adestramento. Assim, aposentado por invalidez com apenas 22 anos, muda-se para Curitiba em 1931, cidade onde desenvolverá sua produção artística. Contudo, podemos afirmar que o desenho sempre o acompanhou, desde as aulas curriculares nos tempos de colégio, até esboços a lápis de desenho de observação, principalmente do mar.

Sandra Makowiecky, em seu texto *A cidade como questão cultural*, parte da sua tese de doutorado intitulada: “*A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*”, afirma que para ter a paisagem, é necessário desenraizar o olhar inserido na rotina. Como exemplo, diz que é privilégio de locais visitados pela primeira vez. “Essas imagens interrompem o tempo e o espaço, impondo uma pausa ao pensamento. É isso que diferencia paisagens dos lugares que já conhecemos” (MAKOWIECKY, 2003, p. 15).

Miguel Bakun tinha essa capacidade de deslocar o olhar, desenraizá-lo, mesmo dos lugares por ele já visto mais de uma vez, e isso é traduzido nas suas obras, nas suas paisagens de lugares singelos, a exemplo suas pinturas de pinheiros, símbolo do Paraná. Segundo Ennio Marques

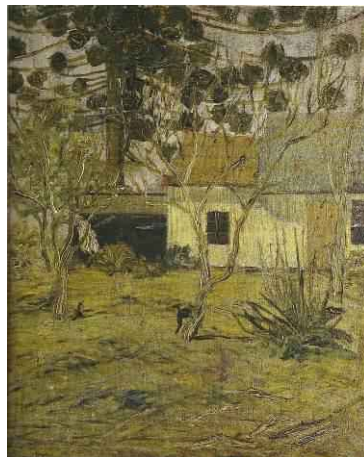
Ferreira (2006), Bakun era um dos poucos artistas que sabia pintá-los sem vulgarizar a imagem simbólica.

No entanto, suas paisagens fogem da temática de lugares grandiosos, Bakun avança mesmo na simplicidade, recebe-nos pela porta dos fundos, apresenta uma natureza dos arredores e dos bairros de Curitiba: fundos de quintais, pequenos trechos de estradas, algumas casas refletidas em espelhos de água.

O raio de ação do pintor abrange, por ora, os arrabaldes da nossa pacata Curitiba, talvez um pouco mais além, não se afastando em demasia do itinerário do ônibus ou eventualmente do trem, que o levam a sítios bucólicos onde há caminhos, estradas de terras, cercas, árvores em flor, campos e matas, temas esses da especial predileção do paisagista. (FERREIRA, 2006, P. 25).

Paisagem (fig. 1) é um exemplo disso, Bakun representa parte de uma casa amarela simples, com um grande quintal à frente. Segundo Eliane Prolik, nas obras de Bakun:

aparecem muitas casas amarelas de madeira, representadas diversas vezes, talvez como uma identificação do artista por esta cor e pelo tipo de arquitetura existente na região de Curitiba. Seu primeiro ateliê era dessa cor, mas dizer qual dessas casas era seu ateliê não podemos afirmar. (PROLIK, 2012).



**Figura 1 - Paisagem, s/d – Miguel Bakun. Óleo sobre tela, 55 x 45 cm
Col. Eduardo Rocha Virmond
Fonte: Catálogo: Miguel Bakun: a Natureza do Destino.**

As paisagens de Bakun não trazem a tranquilidade de um campo, vazio e amplo, elas são dinâmicas, agitadas. O artista transmite a sua emoção na tela. Há luminosidade na sua obra, porém a luz não está no espaço, ela nasce em cada parte da pintura, que de acordo ainda com Guido Viaro, é uma pintura sem sol, nem ar:

Bakun cria a ambientação baseado na noção do todo da paisagem, são cores embaçadas, como páginas envelhecidas ou desgastadas de um livro, proporcionando uma ideia geral de cor do lugar ou cor da cidade. Segundo Artur Freitas: “Como um estrategista em combate, o artista não pinta uma tela: ele ocupa os espaços, avançando com sua pasta turbulenta sobre cada centímetro do terreno”. (FREITAS. Apud. PROLIK, 2009, p. 94). O resultado é uma pintura inquieta, uma paisagem familiar, mas incerta:

Com suas paisagens, em resumo, Bakun constrói uma iconografia singela, em que a plasticidade dos recantos esquecidos é tanto uma reação inconsciente ao meio de arte, quanto uma forma de afinidade com o contexto bucólico da Curitiba de Bakun”. (FREITAS. Apud. Ibid. p. 92).

A obra de Bakun não mostra a cidade de Curitiba real, no sentido de configuração urbana, com sua multidão de pessoas que passam pelas ruas - formato esse, que o centro da cidade já estava ganhando na década de 50 - mas sim um cotidiano melancólico, que mesmo esboçado em turbulentas pinceladas, traz uma natureza íntima e solitária, vivida pelo próprio artista. De acordo com Eliane Prolik:

Essa natureza carrega seus segredos, mas não exibe um espírito selvagem indomável: suburbana, dos pacatos arredores. Não há um sujeito aculturado da metrópole, ou mesmo urbano o suficiente para exercitar seus plenos poderes de expressionista, a submeter o real a uma nova construção autônoma do visível. A obra do artista vive o isolamento da província, de onde é oriundo. (Ibid, p. 14).

Uma das obras em que Bakun se afasta um pouco mais da vegetação, dos bairros é *Praça Tiradentes* (fig. 2), uma paisagem urbana, que representa o centro de Curitiba. Nesta obra, Bakun não traz a estrada de sempre ou campo, mas a rua, que para Annateresa Fabris “é o lugar tópico da modernidade: niveladora; transformadora das línguas; vitrine do conforto humano, posto que proporciona ao animal civilizado coisas como luz, luxo, bem estar, comodidade (...)” (FABRIS, Apud. CHEREM, R. MAKOWIECKY, S. 2010, p. 117).

Contudo, parece que o contexto do ambiente reprime a agitação de Bakun. Nesta paisagem urbana, não vemos muito o empaste da tinta que tumultua a vegetação de suas obras, aqui “à exceção das folhagens amarelas, quase tudo que se vê se amolece num caráter fluído e escorregadio” (FREIAS. Apud. op. Cit. p. 93). Eliane Prolik chama atenção nesta obra, para a presença do automóvel e do bonde, como configuração do centro da cidade, e também valoriza o jogo do artista em colocar o que é urbano e o que é natureza junto. “A natureza acaba sendo

importante o todo momento em que olhamos para seus trabalhos, tem sempre uma presença da natureza aí no meio dessa história” (PROLIK, 2012).



Figura 2 – Sem título [Praça Tiradentes], sem data, Miguel Bakun - Óleo sobre tela, 34 x 28 cm. Col. Particular. Fonte: Catálogo: Miguel Bakun: a Natureza do Destino.



Figura 3 – Sem título, sem data, Miguel Bakun – Óleo sobre Eucatex, 31,5 x 21,5 cm. Coleção Particular. Fonte: Antichità Galeria de Arte Ltda. (foto cedida por Eliane Prolík)

Miguel Bakun geralmente envolvia a parte física da cidade, em uma moldura de flores, árvores, campo e todo tipo de vegetação. Assim, vemos casas, prédios e construções em sua obra, sempre entre a natureza. Na obra *Sem título* (fig. 3), que de acordo com Prolík (2012), é o centro de Curitiba com vista para a Catedral, a representação da paisagem urbana, com prédios e casas, se faz visível mais pelo branco da tela, do que pela própria composição. O que define a imagem da cidade são os contrastes de pinceladas lisas e verticais nas paredes dos prédios com traços horizontais das janelas.

Em alguns momentos o artista tenta se aproximar dos lugares, porém, chega tão perto que vemos apenas os detalhes da cidade. Em *Porta dos Sonhos* (fig. 4), não aparece a casa toda, se é grande ou não, mas temos a oportunidade de ver o material de que é feita. Tábuas de madeira construídas, cada uma, com apenas uma pincelada quase aguada. Prolík descreve esta tela como “uma obra prima, por mais que ela não seja daqui ou dali, mas aquele tipo de madeira, aquela singeleza somos nós, de onde nós viemos. Toda Curitiba tinha essa porta” (PROLIK, 2012). Esse trabalho comprova a afirmação de Armando Pinto (1946) sobre as paisagens de Bakun que foram feitas para serem “apalpadas e provadas”. Armando Pinto referia-se a textura das obras pela quantidade de tinta e pelo gesto do artista, ousa-se acrescentar a própria sensação que imprime

no observador. Pois, adentramos na tela e temos vontade de abrir a porta, dar apenas um empurrãozinho para podermos enxergar o que está atrás dela.

Desse modo, notamos que as paisagens de Bakun, trazem características da cidade provinciana, com símbolos de civilização no seu traçado: edifícios, jardins, muros. É a coexistência entre modernidade e tradição se fazendo presente nesses trabalhos. Eliane Prolik, diz que esses elementos concretos em meio à natureza são a referência da vivência humana, ou seja, da representação da cidade, dos seus bairros, que naquela época ainda possuíam muito este caráter de afastado, de um lugar longe do centro. Prolik mostra isso através da análise da obra *Mudar de Voz* (fig. 5) de Bakun em que diz:

Tem uma casa alemã, a centralidade do pinheiro é tencionada pelo muro. Já o portão é a escala humana, da entrada. Olhamos a casa, com uma janelinha que quase não é janelinha, você olha o tempo todo para ela, ela dá movimento. As duas escalas humanas são como se fossem uma testemunha que tivesse olhando para nós. São as frestas. É como se a arquitetura nos olhasse. (PROLIK, 2012).



Figura 4 - Porta dos Sonhos, sem data - Miguel Bakun. Óleo sobre tela, 54,5 x 45 cm. Coleção Particular. Fonte: Catálogo: Miguel Bakun: a Natureza do Destino.



Figura 5 - Mudar de Voz, 1961 - Miguel Bakun. Óleo sobre tela, 83 x 62 cm. Col. Faurllim Narezi. Fonte: Catálogo: Miguel Bakun: a Natureza do Destino.

Pode-se dizer que, Bakun extraiu blocos de sensações das aberturas, fendas e frestas, dos elementos concretos da pintura: portas, portões e janelas. Arrancou da cidade o que Deleuze chama de *percepto*, ou seja, viu “vibrar” e pulsar as casas, além da percepção primeira, e nos mostrou que há olhos nesta paisagem; as janelas das casas nos espiam, nos sondam. Diante disso, notamos que Bakun nos apresenta uma paisagem não intacta, mas vivenciada, tocada pelo homem: são casas, edifícios, cercas e muros; em algumas ousa até colocar as pessoas, mesmo que indicialmente; em outras a pequena e estreita rua ou estradinha já bastam. A impressão que

temos, é a de que estamos diante dos arredores da cidade, ou seja, de lugares distantes, além dos limites da cidade, contudo Prolik chama a atenção para a ideia de arredor, questionando o que seria arredor de Curitiba naquela época:

O que seria Curitiba na década de 1940 e 1950, um pouco antes e um pouco depois? O Alto da XV, o Batel, a Silva Jardim? Existiram dois atos, talvez ele realmente fosse um pouquinho mais adiante, nas chácaras em alguns dias, mas ele retratou muito esses bairros, que eram a cidade na época, existia mais quintal, era uma vida mais pacata e tranquila. (PROLIK, 2012).

Esse fato nos encaminha para a reflexão de algumas produções paisagísticas no Brasil a partir da década de 1930, que também trabalhavam com a temática dos arredores da cidade nessa relação dupla de distanciamento do centro e de lugares marginais, mas que integram a paisagem da cidade. Paisagens urbanas e suburbanas, nas quais muitas revelavam as mudanças industriais, foram registradas pelos integrantes do Grupo Santa Helena. Este Grupo apresenta similaridades com o “ateliê Coletivo¹⁷” que Bakun pertenceu nos anos 1940 em Curitiba.

Aqui, ao propor relações existentes entre as obras de Bakun com obras de alguns artistas do Grupo Santa Helena, recorro às formulações sobre “os procedimentos comparativos” exposto por Jorge Coli em que diz que:

Por esse meio (comparar imagens), é possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado. Essa prática demonstra, por sinal, que não existe *tabula rasa* em artes. Por trás de um quadro ou de uma estátua, existe outro e mais outro. (COLI, 2010, p. 14).

Vale ressaltar que o nível do procedimento comparativo que aqui se apresenta, é de obras de mesmo tema de artistas diferentes, mas de formações e origem similares, contudo de localidades e épocas distintas. Deste modo, reitera-se o conjunto coletivo das produções artísticas ao processo singular de cada artista.

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira

¹⁷ Na década de 1940, Bakun participou, do que podemos chamar de um “ateliê coletivo” situado entre a Praça Tiradentes e a Praça Generoso Marques. O edifício cedido pela prefeitura Municipal antes de sua demolição agrupava além de Bakun os artistas: Loio-Pérsio, Alcy Xavier, Esmeraldo Blasi e Marcel Leite. Neste local, ainda precário, foi que Bakun ampliou seus conhecimentos, na troca com os colegas.

margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão. (Ibid, p. 6).

Assim, torna-se necessário fazer ver a obra de Bakun, exatamente no terceiro lugar proposto por Coli: “semelhanças e analogias criam uma substância artística maior do que seus limites materiais. (...) Material e imaterial, a obra é tudo isso, é feita de tudo isso”. (Ibid, p. 11). Não se trata de uma semelhança somente na forma, mas de encontrar uma obra dentro da outra: que atravessando o espaço e tempo que foram criadas, pelo conceito de acontecimento¹⁸, relacionam-se entre si, construindo novas possibilidades de aberturas do olhar.

O Grupo Santa Helena, formado por imigrantes ou filhos de imigrantes, em sua maioria italianos, e era composto pelos artistas: Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), Alfredo Volpi (1896-1988), Clóvis Graciano (1907-1988), Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980), Fúlvio Pennacchi (1905-1992), Humberto Rosa (1908-1948), Manoel Martins (1911-1979) e Mário Zanini (1907-1971), quase todos autodidatas, com exceção de Bonadei e Pennacchi, que estudaram Belas Artes na Itália. A única formação que alguns tiveram foi através de cursos em escolas profissionalizantes masculina, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina em São Paulo. O Grupo articulou-se, a partir de 1935, no Palacete Santa Helena, na Praça da Sé nº. 13 - centro da cidade de São Paulo. Rebolo teve a iniciativa de se instalar em uma das salas do edifício e aos poucos os artistas foram ocupando as salas 231 e 232 do edifício, que se configurou uma oficina comum que “motivava o intercambio das informações que tinham sobre arte como a socialização dos conhecimentos de técnicas de pintura”. (GONÇALVES, 2008).

Nas obras desses artistas encontramos os “arredores” da cidade de São Paulo, pintadas nas corriqueiras jornadas dominicais, em grupos ou individualmente, para os subúrbios da cidade: “Aos domingos, os amigos iam para a periferia da cidade, como o Canindé, ao longo do rio Tietê com suas pontes e lavadeiras, ou ainda para o interior ou litoral próximos, para pintar ao ar livre”. (Ibid.). Além da temática singela, esses artistas estavam interessados em afirmar a arte moderna no contexto da sociedade brasileira, tanto que em 1945 Rebolo disse em depoimento:

O Santa Helena não começou como um movimento: foi transformado em movimento pelos intelectuais. Éramos meia dúzia de amigos cujo traço comum era não gostar dos acadêmicos e querer a pintura verdadeira, que não fosse

¹⁸ O conceito de acontecimento a que me reporto vem de Gilles Deleuze, para quem o acontecimento está na produção de sentido, está no sujeito: “O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”. (DELEUZE, 2009, p. 152).

anedótica ou narrativa, a pintura pela pintura”. (GONSALES. Apud. PECCININI, 1995).

Alguns trabalhos desses artistas se aproximam dos conceitos e da obra de Bakun, como exemplo, as pinturas da primeira fase figurativa de Alfredo Volpi, que revelam uma sensibilidade na cor contida e no toque expressivo do pincel. Não menos singelo que os quintais de Bakun, Volpi pinta árvores, casas simples, animais e pessoas. Em *Homem com Guarda Chuva* (fig. 6) uma casa simples está localizada quase ao centro da tela, na frente um homem segura um guarda-chuva e caminha pela estradinha de chão. A cena é vazia e silenciosa. Detalhes como os postes de energia elétrica e os telhados de casas ao fundo complementam a imagem de um cenário urbano. Prolik, em uma aproximação de Bakun e Volpi, lembra ainda que em sua série de fachadas Volpi usou “uma composição frontal e a presença incisiva da cor para articular um rico pensamento visual e tencionar o abandono do referencial da realidade”. (PROLIK, 2009, p. 16).



Figura 6 - Homem com Guarda-Chuva na Paisagem, final década de 1930 - Alfredo Volpi
Óleo sobre cartão, 33 x 43 cm. Fonte: Catálogo: Volpi: o mestre de sua época.



Figura 7 - Paisagem do Morumbi, s/d - Francisco Rebolo. Óleo sobre tela, 49 x 29 cm
Fonte: Catálogo: Volpi: o mestre de sua época.

Na obra de Francisco Rebolo Gonsales (1903-1980), *Paisagem do Morumbi* (fig. 7), temos a mesma ideia de representação da cidade: distante do tumulto urbano; a paisagem silenciosa traz o registro das tonalidades marrons, ocres, terra e um azul pálido na elaboração do céu. Em primeiro plano, um portão de madeira delimita o espaço, algumas casas são vistas ao fundo, rodeadas pela natureza composta com um verde opaco. Rebolo revela nesta obra um tempo em que a vida na cidade ainda não era regrada pelo tamanho das grades ou muros que protegiam as casas e o que era urbano mantinha uma intrínseca relação com a parte natural.

Miguel Chaia, em seu texto *A dimensão urbana e industrial na pintura figurativa paulista* de 1983, afirmou que esses artistas da década de 1940, principalmente integrantes do Grupo

Santa Helena, mesmo existindo o centro da cidade, sentiam-se atraídos pela periferia, pelos arredores e bairros da cidade, contudo não deixavam de representar a cidade:

Mesmo assim nestes artistas estão presentes elementos urbanos, embora não com a dimensão urbano-industrial. A paisagem urbana está representada no máximo por construções como sobrados, sequências de casas, vilas, cujas fachadas auxiliam na composição da obra. É o tempo, inclusive, em que as construções dão diretamente para a calçada, sem o recuo de suas fachadas ou muros protetores. Assim, se o urbanista está presente nas produções pictóricas das décadas de 20 à 40, a presença da cidade se dá, principalmente, através do subúrbio. (CHAIA. Apud. A METRÓPOLE E A ARTE, 1992, p. 32).



Figura 8 - Sem Título, s/d - Miguel Bakun Óleo sobre tela, 55 x 45 cm. Col. Particular. Fonte: Imagem cedida pela artista Eliane Prolik (procedência da imagem: Galeria Acaiaca).

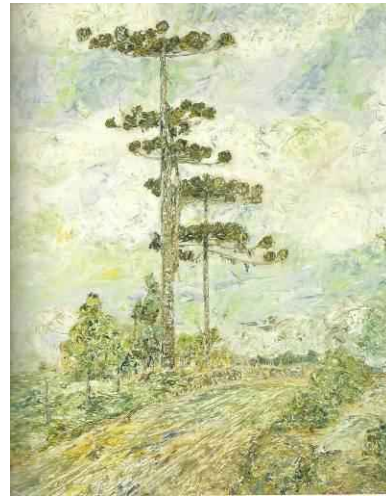


Figura 9 - Pinheiros, s/d - Miguel Bakun Óleo sobre tela, 89 x 71 cm. Col. Particular. Fonte: Catálogo: Miguel Bakun: a Natureza do Destino.

De modo semelhante e com características próximas às do trabalho de Rebolo, a obra *Sem Título* (fig. 8) de Miguel Bakun demonstra esse interesse do artista pela vida simples e pelos arrabaldes da cidade. Nesta imagem temos a representação do bairro Cabral em Curitiba, com vista, ao fundo, para a igreja do Cabral quando esta tinha apenas uma torre. A pintura possui uma atmosfera silenciosa, e as casas, nas tonalidades quentes de que são compostas, possuem uma singeleza de um cotidiano pacato. Trata-se de um recorte singular da paisagem e despreocupado com o tema. Além da presença das figuras humanas, as janelas e portas da imagem sugam nosso olhar. Da mesma forma, as janelas e o portão da obra de Rebolo distraem e direcionam nossa atenção. Esses elementos, são como diria Prolik, a escala humana, mesmo que não apareça nenhuma figura, como é o caso da obra de Rebolo.

O temperamento aparentemente meditativo e melancólico dos artistas transfunde-se nessas paisagens ingênuas, desses arrabaldes e cenas de subúrbio: casas baixas rodeadas pela paisagem; árvores e regiões amplas e abertas; paleta de cores pouco variada, estradas de terra e

suas cercas de madeira para delimitar o espaço. Essa similaridade compositiva dos trabalhos nos permite transitar por espaços distintos que, por vezes, parecem ser o mesmo, ou então, sem localização definida. Pois, ambos, dedicando-se a valorização da cidade provinciana, da cidade tranquila e que começa a crescer, exploram os lugares, os habitantes simples e o desenvolvimento da cidade pelas suas bordas, como uma cidade sem muros. Segundo Argan: “a natureza não está mais além dos muros da cidade, as cidades não tem mais muros (...), desfiam-se nas sórdidas periferias de barrancos e, para lá da cidade, ainda é cidade”. (ARGAN, 2005, p. 222).

Argan faz uma análise da cidade que cresce desmesuradamente, e por isso quando sugere uma cidade sem muros, está querendo dizer que tudo já foi tomado pelo homem, é o urbano mesclado com a natureza. Desse modo, as pinturas de Bakun, como também do Grupo Santa Helena e/ou de qualquer artista que se ocupasse das margens da cidade, não são apenas pintura de paisagem, são registros da transformação e ampliação das cidades, pois, em cada imagem encontramos vestígios do homem, por mínimo que apareçam. As cercas de Bakun e Rebolo, são a prova disso: em meio à paisagem natural, ela impera na imagem e atrai nossos olhos. Elas geram um sutil movimento na obra, pois nos imprimem a sensação de ação, de que algo, ou alguém vai aparecer; são indícios da vida e do movimento cotidiano, bem como, também são lembranças do tempo que cidade era apenas o lugar para morar.

Contudo, a singularidade de cada quadro, de cada paisagem, de cada cidade representada, seja ela a São Paulo de Rebolo ou a Curitiba de Bakun, está nas escolhas pictóricas e formais, sendo a cor a principal delas. Na obra *Pinheiros* (fig. 9) Bakun abusou das cores frias o que não só ampliou a sensação de afastamento e visão ampla, mas retratou a atmosfera climática do Estado; o céu de um azul claro, cheio de nuvens brancas com manchas amarelas é tão característico do clima do Sul, quanto o símbolo do pinheiro no Paraná. A estrada vazia que tenciona o pinheiro também revela a solidão, o isolamento que é ampliado pelos pilares colocados em sequência, como uma barreira ou cerca, que quase ficam escondidos na massa pictórica das árvores atrás dos pinheiros. Encaminha-se assim, para a representação de uma cidade pacata e tímida, desconfiada e reservada. Deste modo, a cidade de Curitiba nas obras de Bakun, é uma cidade particular, que quando não aparece na construção do referencial urbano, aparece timidamente nas cores, ou na força do empaste da tinta.

Tal pensamento nos ocorre ao ver as obras e relacioná-las com os escritos de Argan, para quem, a cidade não deve ser entendida somente por um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Para o autor o espaço urbano também tem seus interiores. E, do pórtico da basílica ao ambiente das casas particulares, entende-se que:

Também são espaços urbanos, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos tem seus mosteiros, e os militares suas guarnições. (Ibid., p. 43).

Porém, encontramos na obra de Bakun, mais que a representação da cidade de Curitiba; sua pintura nos permite percorrer por dois mundos: um em que a realidade deságua nessa imagem da paisagem marginal e humilde, que vive no limite entre o campo e a cidade; e o outro em que a atmosfera cidadina cria-se a partir dos choques da matéria na pintura - onde a paisagem física e humana aparece na síntese dinâmica da massa pictórica. Algo dessas paisagens triunfa nessa indistinção das coisas, pois Bakun como artista, inventa *afectos* não conhecidos, isso porque “os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem” (DELEUZE, 2009, p. 200). Assim, o artista ampliou a dimensão de seus quintais e arrabaldes, pois segundo Deleuze e Guattari: “Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir” (DELEUZE. GUATTARI, 1992, p. 202). A cidade de Bakun está nessas esquinas, nesses quintais, contudo não na semelhança, mas na pura sensação. Certa vez, quando perguntaram a Bakun o que destacava na capital do Paraná que lhe causasse tanto apego disse apenas: “Adoro Curitiba”.

REFERÊNCIAS

A METRÓPOLE E A ARTE. São Paulo: Prêmio, 1992.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Volpi: o mestre de sua época.** Catálogo: Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
CHEREM, R. MAKOWIECKY, S. **Corpo-Paisagem: premeditações para uma história da pintura na América Latina.** Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade:** reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERREIRA, Ennio Marques. **40 Anos de Amigos Envolvimentos com a Arte.** Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. O Grupo Santa Helena. **Revista Urbs: Metrópole Cultural**. Ano XII, nº 46. Abr-Mai-Jun, 2008.

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 543 f. Tese de Doutorado (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

ODAHARA, Rosemeire. Miguel Bakun um Eslovo entre Alemães e Italianos. **Secretaria da Cultura: Governo do Estado do Paraná**. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/modules/conteudo/print.php?conteudo=463>. Acesso em: 20/02/2012.

PECCININI, Daisy. Grupo Santa Helena. **Visitando o MAC na web: Arte do século XX/XXI**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/stahelena.htm>. Acesso em 15/02/2012.

PINTO, Armando Ribeiro. Miguel Bakun – Um Inspirado. **Diário Popular**, Curitiba, 02 de Outubro de 1946.

PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Curitiba: Ed. do Autor, 2009.

VIARO, Guido. Bakun. **O Joaquim**. Curitiba. Número 5. Out. 1946, p. 4. Reeditado numero 19 Jul. 1948, p. 9.

Entrevistas:

Clediane Lourenço entrevista Eliane Prolik. Sobre Miguel Bakun. Curitiba, 08 de Março de 2012.

ACEITE: 27/02/2013

DO OBJETUAL AO COLETIVO: LYGIA CLARK E A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NOS ANOS 1960

Tiago Veiga Valdivieso¹⁹
Orientador Prof. Dr. Artur Freitas²⁰

Universidade Estadual do Paraná – Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP)

Resumo

Este artigo discute a participação do espectador na trajetória poética da artista Lygia Clark. Desenvolveu-se, para tanto, uma pesquisa documental com base nos textos escritos por ela durante a década de 1960. No estudo, utilizou-se como referencial teórico a teoria do não-objeto (GULLAR, 1999), a produção crítica sobre o trabalho da artista (FABBRINI, 1992; MILLIET, 1994), e as análises de Rolnik (1999). Para constituir essa trajetória, estipulou-se uma tipologia da participação em três momentos: a participação objetual, a corpóreo-sensorial e a coletiva. Concluiu-se que, ao encontrar a imanência do ato como geradora da poética, e entregá-la ao espectador, Clark foi em direção à desmaterialização do objeto artístico, descobrindo na dimensão coletiva do ser humano uma capacidade criadora radical.

Palavras-chave: Lygia Clark; participação do espectador; arte na década de 1960.

Abstract

This paper discusses the spectator participation in the poetic trajectory from the artist Lygia Clark. It was made a documentary research on texts written by Clark, in 1960s. In the study, was used as referential by the non-object theory (GULLAR, 1999), the critic production of the artist's work (FABRINI, 1992; MILLIET, 1994) and the analyses by Rolnik (1999). It was proposed as an interpretation from this trajectory a classification in three moments: objectual participation, the body-sensory and collective. It was concluded that, when finding the immanence from the act as generator of poetic, and gives it to the spectator, Clark goes towards the dematerialization of the art object and discovers, in collective dimension of human being, a radical creative ability.

Keywords: Lygia Clark; spectator participation; art in 1960s.

¹⁹ Tiago Veiga Valdivieso é licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR). Desenvolveu esta pesquisa para o Programa de Iniciação Científica (PIC/FAP 2011-2012), da referida instituição, com bolsa concedida pela Fundação Araucária. tiagovaldivieso@gmail.com.

²⁰ Pesquisador em história da arte, professor doutor da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), líder do grupo de pesquisa Núcleo de Artes Visuais (NAVIS/CNPq) e autor de Arte de guerrilha (Edusp, no prelo), Tony Camargo (Berlendis & Vertecchia, 2011) e Solar da gravura (Medusa, 2011).

INTRODUÇÃO

A produção artística nacional, na década de 1960, foi amplamente marcada pela tentativa de diminuir as distâncias entre a criação e a recepção da obra de arte, caráter que pode ser definido como um fenômeno maior da cultura do período. Acredita-se que houve, nessa época, o desenvolvimento de uma arte que alteraria a relação entre sujeito e objeto, deslocando o papel do espectador no campo artístico, estabelecendo a sua passagem da contemplação à participação ativa. Ocorreria tal fato por meio da simbiose daquela figura no processo criador da obra, momento relegado tradicionalmente ao artista, transformando não apenas essa relação, mas o próprio estatuto do fazer artístico. Aposta-se, contudo, que esse pensamento pode ser compreendido a partir da trajetória poética de Lygia Clark. Desta maneira, procurou-se neste artigo investigar as transformações na caracterização participativa das suas obras, desde a criação dos Bichos (1960) até a fase denominada O corpo é a casa (1969).

Para esta pesquisa, foram selecionados textos de Clark escritos nessa época e publicados em algumas fontes diversas (CLARK, 1980; 1998). Partiu-se, também, para o estudo do legado conceitual do neoconcretismo, a partir da teoria do não-objeto (GULLAR, 1985, 1999). O desdobramento peculiar da participação do observador, que se pretende demonstrar, apareceu com a análise dos textos em que a artista defende a imanência do ato e sua descoberta do corpo. Neste momento, deu-se atenção aos principais comentadores da obra da artista (FABBRINI, 1992; MILLIET, 1994) e ao conceito de corpo-vibrátil criado por Rolnik (1999).

A PARTICIPAÇÃO OBJETUAL: A CHEGADA AO OBJETO E SUAS POTENCIALIDADES

Publicado no Jornal do Brasil, no final de 1960, devido à 2ª Exposição de Arte Neoconcreta, a teoria do não-objeto foi proposta pelo crítico Ferreira Gullar como a construção de um saber sobre os chamados objetos especiais, no qual a obra de arte se faria incluir.

O não-objeto era definido, por ele, como uma não-representação cuja significação residiria em si mesma, sendo também enriquecida pela participação do espectador. Este seria solicitado a usar o não-objeto e a contemplação já não satisfaria nem revelaria o sentido da obra de arte. Dessa maneira, o espectador seria chamado à ação. Diante do espectador, o não-objeto se apresentava “inconcluso” (GULLAR, 1999, p. 301), mas carregando em si os meios de ser concluído por aquele. A ação do espectador não vinha transcender a obra, mas ser incorporada nela mesma, não a consumindo, mas a enriquecendo. “A obra é mais que antes” (GULLAR, 1999, p. 301). O não-objeto seria aquele que “reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem

ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, 1999, p. 301).

Em outro momento, comentando os Bichos de Clark, Gullar também revelou a influência das obras da artista sobre suas ideias. Ele afirmara que o aspecto novo e importante desses trabalhos residia na modificação estabelecida entre a obra e o espectador, o qual foi chamado à participação ativa, “que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo” (GULLAR, 1985, p. 253).

Os Bichos, na verdade, foram realizados em 1959 e apresentados ao público pela primeira vez em 1960, na galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Essas esculturas fazem parte de uma série com a qual Clark trabalhou até 1964, e se constituem de chapas e dobradiças de metal polido que tomam formas a partir da manipulação do espectador. Posteriormente, Clark prosseguiu com pesquisas a partir de metais flexíveis e borracha (Obra mole).

Todavia, Gullar se propunha uma caminhada rumo aos fundamentos artísticos e a teoria do não-objeto foi, talvez, a tentativa mais profícua que obteve nesse sentido. De uma só vez, repassava toda a tradição representativa da arte, para superá-la pela obra que “não representa nada, mas apenas se apresenta” (1999, p. 296), ou seja, que funda em si a própria significação. Tal intento era possível, na visão de Gullar, pois o não-objeto não se colocava a questão figura e fundo, e, ao não fazê-lo, estava liberto dos condicionamentos vigentes. Esse autor foi até os elementos-chave que tornariam esta relação metaforicamente possível no campo da produção artística. Assim, a moldura e a base estavam para a pintura e escultura, respectivamente, como os limites que determinavam a condição figurativa-representacional de toda obra de arte. Isso o levou a enquadrar até mesmo os artistas abstratos, tanto os tachistas aos quais se opunha, como os ícones da tendência construtiva em arte, Malevitch e Mondrian, no campo da representação.

Dessa maneira, Gullar proclamou que o fundo não poderia mais ser outro que não o próprio mundo (1999, p. 297). Encontrou, pois, na experimentação do neoconcretismo caminhos possíveis – operando uma desconstrução dos gêneros, já que a representação seria inerente a esses. Ele pretendeu reconstruir o conceito mesmo de arte, na proclamada experiência primeira do mundo. E chegara a reconhecer que, poeticamente, todo artista realiza essa operação: “trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo” (GULLAR, 1999, p. 299).

A teoria do não-objeto foi, assim, um sinal da chegada ao objeto no campo da produção, não como categoria, mas como potência criadora. Se assim não o fosse, iria contra sua própria natureza, pois nascera da não-categorização. Ressalta-se também que o não-objeto se propunha ser um objeto especial, diferenciando-se do mundo dos objetos comuns na medida em que estes

se esgotariam na sua referência de uso e de sentido, dado pela designação humana (GULLAR, 1999, p. 294).

Clark enfrentou essas questões por meio de uma pesquisa intensa que trouxe à tona a condição de participação inerente ao objeto: “na relação que se estabelece entre você e o ‘Bicho’ não há passividade, nem sua nem dele” (CLARK, 1980, p. 17, grifo do autor). A artista falava também de um “corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (CLARK, 1980, p. 17), para dar a dimensão relacional entre sujeito e objeto, antes metafórica e agora, nessa proposta, real. Apesar da artista acreditar, nessa época, que se estabelecia uma “integração total, existencial” (CLARK, 1980, p. 17) entre o sujeito e o Bicho, essa participação tem como característica ainda a autonomia do objeto.

No decorrer do seu trabalho, Clark encontrou a medida capaz de enfrentar a dualidade, superando o objeto, pois desenvolvera todas as suas potencialidades, através do ato que engendra o objeto-arte. Assim procurou revelar ao espectador esse fundamento e convidá-lo a fazer o mesmo.

A PARTICIPAÇÃO CORPÓREO-SENSORIAL: A PERDA DE VISIBILIDADE DO OBJETO

A guinada definitiva rumo à desmaterialização da obra de arte na poética de Clark foi dada com a chegada às proposições, termo amplamente utilizado por ela e por Hélio Oiticica para revelar o caráter processual, aberto e convidativo à participação que não cabia mais no conceito de obra de arte. Nessas “proposições construtivas” (FABBRINI, 1994, p. 92), a obra acabada foi substituída pela “ação que nunca se perfaz” (FABBRINI, 1994, p. 92) de participantes anônimos: a perda da completude da obra levava ao aumento da “liberdade de participação do espectador-autor” (FABBRINI, 1994, p. 92).

Em 1963, Clark criou uma proposta radical que funcionaria como um grande epílogo de toda a sua trajetória subsequente: Caminhando. Essa foi uma proposição na qual a artista convidava o outro a se apropriar e cortar uma fita de *Moebius*. Dessa forma, a obra se configura no ato de fazê-la. O corte deveria ser seguido até a chegada ao ponto inicial, em que o participante escolheria a direção (direita ou esquerda) a fim de que a tesoura pudesse continuar seu percurso até o momento em que a fita não pudesse suportar mais nenhum corte, desfazendo-se em uma diversidade de tiras.

Após essa proposta, Clark passou por um momento de reflexão profunda e defendeu em textos a imanência do ato como única realidade plausível de ser entregue ao contato com o

mundo e com o outro, uma guinada definitiva no entendimento de uma possível poética da participação.

Faça você mesmo um “Caminhando”: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha uma fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato. À medida que se corta na faixa, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho. (CLARK, 1980, p. 25-26, grifo do autor).

Clark reconheceu no Caminhando “todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (1980, p. 25). Com a superfície perfurada da fita, o caminhante deveria seguir uma direção, onde sua “liberdade é imperativa” (FABRINNI, 1994, p. 94) e a “cicatriz do gesto” (FABRINNI, 1994, p. 94) tece uma “urdira de brechas que desenha a sua experiência vivida” (FABRINNI, 1994, p. 94). Não há recomeço no ato, mas continuidade de um “mesmo movimento situado agora num campo de possibilidades” (FABRINNI, 1994, p. 95).

Em 1965, Clark chegou a compreender que esse instante do ato não é renovável, mas única realidade viva. Repeti-lo já seria lhe dar outro significado: não haveria mais percepção passada, mas a coisa em si no momento. Essa apreensão do presente como absoluto fica justificada no texto *A propósito da magia do objeto*, escrito no mesmo ano.

A artista passou, nesse momento, a defender a ideia de que o passado era importante na decifração da obra pronta, contudo, ela acreditava que o tempo dessa interpretação foi superado pela ação direta. “Cai-se na obra anônima – cuja assinatura é o ato do participante” (CLARK, 1980, p. 28). O papel do artista ficaria esclarecido da seguinte maneira: dar ao outro objetos sem importância, e que só o teriam na medida em que aquele atuar.

Clark queria que o espectador-participante tivesse a oportunidade de viver a intensidade de suas próprias experiências: “a primeira vez que cortei o ‘Caminhando’, vivi um ritual muito significativo. E eu desejo que esta mesma ação seja vivida com a máxima intensidade pelos participantes futuros” (CLARK, 1980, p. 27, grifo do autor). Ela afirmava que para realizá-lo são necessárias concentração e vontade ingênua para conservar a gratuidade do gesto, pois é uma proposição “dirigida ao homem, cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu

toda a expressividade que tinha antes” (CLARK, 1980, p. 27). O Caminhando permitiria ao sujeito recuperar o lúdico e o prazer do ato, contra o trabalho alienante que o embrutece (MILLIET, 1992, p. 94). Todavia, a artista pretendia que o despertar da alienação fosse vivenciado na imanência, no instante de sua objetivação.

Ela reconheceu na sua proposta a obra de arte como um “trampolim para a liberdade do espectador-autor” (CLARK, 1980, p. 27). Seria preciso, no seu entender, que a arte fosse além da manipulação e da participação do espectador, para que esse redescobrisse seu próprio gesto revestido de novos significados. Insistia também que o espectador realizasse a proposição: “é preciso fazê-la” (CLARK, 1980, p. 28). Para o seu entendimento, por meio da proposição, “o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira nem saiba” (CLARK, 1980, p. 28). A participação pela participação não lhe convém mais, Clark queria que o participante desse um significado ao seu gesto e que seu ato fosse nutrido de um pensamento. “Somos os propositores: enterramos ‘a obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva através de sua ação” (CLARK, 1980, p. 31, grifo do autor).

A partir de 1966, a participação que se realizou no objeto foi esgotada pela artista, que chegou ao corpo como devir da manifestação artística. Inicia-se a fase Nostalgia do corpo, em que séries de objetos precários pretendiam, ao toque-contato do sujeito, a sua analogia orgânica e o estímulo sensorial. Essa fase teria como intuito estruturar no participante a ativação das partes do corpo à integração de uma memória recalcada. Estabelece-se assim um exemplo importante no entendimento do que se denominou nessa pesquisa de participação corpóreo-sensorial, reconhecendo que, o processo de ressignificação da obra de arte face ao espaço de encontro com o espectador, leva ao entendimento da percepção como fenômeno da totalidade do sujeito perceptivo. Isso estaria presente nas formulações estruturais que operam em execução de objetos inovadores nesse aspecto, mas que com Clark tomam algumas peculiaridades e funcionam como dispositivos ativadores de uma relação sujeito-objeto a partir do campo sensorial.

Anos mais tarde, a artista revelou que o acaso a levava a fazer seu primeiro trabalho com o corpo:

Eu havia enchido de ar um saco plástico, vedando-o em seguida com um elástico. Coloquei ocasionalmente uma pequena pedra sobre ele e comecei a apalpá-lo, sem estar preocupada em descobrir qualquer coisa. Com a pressão, a pedrinha subia e descia, do lado de fora com o seu peso. Foi quando me dei conta, de súbito, que aquilo era uma coisa viva, parecia um corpo. Era um corpo. (CLARK *apud* PONTUAL, 1974, p. 1).

O participante viveria – ao apertar com as palmas das mãos esse saco de ar com a pedra sobreposta – a experiência da respiração. O plástico funciona como uma membrana elástica em movimentos de dilatação e contração: “o usuário vive pelo tato e pela reverberação desta pulsação que se expande por todo o seu corpo os movimentos biológicos básicos” (FABBRINI, 1994, p. 109). A oscilação entre os opostos, tão cara à artista, é revivida no contato corporal com a Pedra e Ar. É o cheio e o vazio, ou o dentro e o fora, tensão considerada a “dialética básica” (MILLIET, 1992, p. 109) na sua produção.

O caráter da perda de visibilidade do objeto e a dimensão sensorial que se estabelece ficam evidenciados em *Nostalgia do corpo*:

Nesta etapa, a participação do espectador ganha uma nova dimensão: a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a toca. Além de não ser mais redutível à sua visibilidade, nem possuir existência alguma isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipula. (ROLNIK, 1999, p. 19).

Com o desenvolver dessas propostas, a artista chegou a uma fase denominada *A casa é o corpo*, em que se encontra a série *Roupa-corpo-roupa*, com duas proposições *O Eu e o Tu e Cesariana*. Feitas em 1967, nelas evidenciam-se a carga erótica que passa a fazer parte do imaginário experimental das produções de Clark.

O Eu e o Tu são “panejamentos que provocando no usuário uma desorientação espacial lhe permitem *a descoberta de uma nova posição no mundo*” (FABBRINI, 1994, p. 118, grifos do autor). Clark criou dois macacões de tecido plastificado que são ligados no umbigo por um tubo de borracha. Encapuzadas e com a região dos olhos vendados, as roupas deveriam ser vestidas por um homem e uma mulher. O forro interior foi confeccionado com materiais diversos (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, palha de aço etc.), “diferentes em cada macacão, de modo a proporcionar ao homem uma sensação de feminilidade e à mulher uma sensação de masculinidade” (ROLNIK, 1999, p. 20). Nessas roupas existem, também, seis zíperes que dão acesso ao forro, fazendo que no toque e contato com o outro haja uma descoberta de si: “sentem-se a si mesmos carência do outro; e para superarem esta expiação, movidos pela fome da comunhão, atiram-se ao mundo externo procurando no *encontro* o esquecimento de sua solidão” (FABBRINI, 1994, p. 119, grifo do autor).

Com proposições como essa,

O objeto perde agora totalmente sua visibilidade, ele passa a “vestir” o corpo e a ele irá se integrar. Com os olhos vendados, e recoberto por aquelas estranhas texturas, torna-se impossível para o espectador situar-se a partir de uma imagem tanto do objeto como de seu próprio corpo, independente das sensações que seus gestos exploratórios mobilizam. (ROLNIK, 1999, p. 20, grifo do autor).

Rolnik afirma ainda que com essa proposta, “o espectador descobre-se como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações que lhe provocam os pedaços de mundo que o afetam” (ROLNIK, 1999, p. 20).

O corpo vibrátil se constitui como um conceito chave que Rolnik procura aplicar em sua leitura da trajetória poética da artista.

O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora. (ROLNIK, 1999, p. 3, grifo do autor).

A originalidade de Clark estaria, para essa autora, na procura incessante da artista de convocar no outro esse corpo vibrátil, o qual foi relegado até então ao domínio dos artistas, cisão entre o mundo como impulso criador e a anestesia do campo social: “é a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista (...) sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e dele se autonomiza” (ROLNIK, 1999, p. 3).

A consequência dessa divisão seria a forma do indivíduo como “entidade fechada em si mesma que extrai o sentimento de si, de uma imagem vivida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e seus efeitos de turbulência” (ROLNIK, 1999, p. 3). A crise dessa identidade seria possível, conforme a autora, a partir das grandes manifestações histórico-culturais a partir da década de 1960, vivenciadas como processo coletivo, que engendraram também novas possibilidades de subjetivação.

A artista já promulgara, em um momento anterior, a crise de toda fixação mítica exterior ao homem, que reconhecendo sua solidão, precisava encontrar um espaço onde pudesse vivenciar sua integridade (CLARK, 1980, p. 29). Em 1960, a artista já teria encontrado no chamado vazio-pleno essa condição. “O que uma forma pode expressar só tem sentido, para mim, em relação estreita com o seu espaço interior, *vazio-pleno* da sua existência” (CLARK, 1998, p. 111, grifo do autor). Ela se tornou depois a propositora de uma mediação do sujeito no encontro com esse

vazio: “na medida em que a participação faz desaparecer a separação do sujeito e do objeto, é preciso absorver em nós mesmos essa relação sujeito-objeto para colocar em xeque o vazio espiritual, sem significação aparente, que nos cerca” (CLARK, 1980, p. 29).

Clark vislumbraria, pois, um novo campo, onde o precário se propõe como o novo conceito de existência. Retomando o pensamento de Rolnik (1999), pode-se sugerir que a artista preconizou a crise da identificação estática do sujeito-indivíduo rumo a sua desterritorialização, onde possa fazer vibrar o corpo adormecido do espectador: “agora, a maioria dos homens começa a ir em direção à posição do artista” (CLARK, 1980, p. 29).

A PARTICIPAÇÃO COLETIVA: POR UM ESTADO DE ARTE

Na proposição Camisa de força, de 1968, Clark se aproximou da crítica aos mecanismos de controle do corpo e procurou fazer com que o participante vivenciasse uma “experiência de sujeição do corpo” (FABBRINI, 1994, p. 128), onde o olhar é interditado, panos enrolados recobrem todo o rosto e impedem o movimento, pedras dependuradas nas redes que envolvem os braços estabelecem a contenção dos gestos. A liberdade de ação inaugurada com Caminhando é contrastada com a política das condutas no campo social. É na dialética da luta entre movimento/liberdade e inércia/contingência que a artista pretendia que o corpo experimentasse um estado de devir extremo, um interstício, com o qual se estruturaria um novo espaço em que arte e vida possam se enlaçar, colaborando para o que ela denomina de “singular estado de arte sem arte” (CLARK, 1980, p. 28).

Clark já havia declarado em 1965, uma nova realidade apresentada para a relação entre o artista e o espectador através das proposições:

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, ele perde sua singularidade, seu poder expressivo. (CLARK, 1980, p. 28)

Dialeticamente à perda desse poder expressivo, o artista se contentaria em propor o encontro do outro com sua capacidade expressiva própria. A transferência deixaria de acontecer no objeto para se apresentar em uma situação, um momento, em que o espectador toma posse do processo criador. Fusão é a palavra proposta por ela para esse aspecto, assim como foi também utilizada para designar a relação do espectador com o objeto em Caminhando.

Essa integralidade e centralidade do sujeito-outro, transfigurado em participante-ativador da poética, não encontra mais limites na individualidade. Ao contrário, compreende-a como um devir feito de cruzamentos relacionais: a relação entre sujeito e objeto dá margem a se problematizar o envolvimento intersubjetivo.

Em 1969, no texto *O corpo é a casa*, a artista reconheceu que havia atuado em *Nostalgia do corpo* criando objetos mediadores entre a sensação e os participantes. Com a incorporação do objeto, esse tendeu a desaparecer para que o homem se tornasse “o objeto de sua própria sensação” (CLARK, 1980, p. 35).

O erotismo e a arte, o profano e o sagrado, eram todos elementos que se interagiam em constantes fusões, para uma nova proposição:

Dou um simples pedaço de plástico com sacos cosidos em suas extremidades e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois, três ou mais. Seu número sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular. (CLARK, 1980, p. 36).

O primeiro trabalho realizado, dentro dessa perspectiva, realmente foi uma “criação não premeditada, irrompente” (MILLIET, 1992, p. 134). Clark teria pegado um plástico e costurado sacos de cebolas nas extremidades, sem clareza de seus objetivos. Quando encontra com Oiticica, propõe que façam algo, experimentem aquela situação criada. Os dois partem, então, a fazer movimentos com o plástico, surgindo o *Ovo-Mortalha*, de 1968: o objeto de mediação é suprimido, para que o contato se faça direto.

Houve um aumento significativo de indeterminação da proposta artística em que a proposição não surge “anterior à participação, mas se realiza com ela” (FABBRINI, 1994, p. 151). Assim nascem as chamadas *Arquiteturas biológicas* e as *Estruturas vivas*, de 1969. Estas últimas eram formadas a partir do cruzamento de elásticos amarrados aos pés de pessoas deitadas e às mãos de outras que deveriam ficar de pé, onde a disposição dessas no espaço corresponderia ao desenho da rede: “a ordem dos movimentos do grupo compõe uma estrutura que se desenha e é vivida através dos gestos de seus componentes” (CLARK, 1998, p. 255).

Clark chegou a uma compreensão sutil do desenvolvimento do seu trabalho: “trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar” (CLARK, 1980, p. 36). As trocas

entre os participantes ocorrem através do tocar, permanecer, atravessar e na mutabilidade dos núcleos que se misturam, formados dos simples movimentos deles.

Uma folha de plástico colocada aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois transforma em seu interior comunicações táteis (...). Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição. (CLARK, 1980, p. 36-37).

A artista tinha a convicção de que seu trabalho não era precursor, pois a existência vivida em seu sentido poético, já estava acontecendo através dos grupos de jovens que “vivem a arte em lugar de fazê-la” (CLARK, 1980, p. 37). Ela via que, a partir da atuação da juventude no final da década de 1960, os artistas poderiam ter uma “perfeita visão crítica da sociedade” (CLARK, 1980, p. 37). Clark demonstrava uma preocupação grande com a absorção de suas experiências pelo sistema, incapacitando seu poder de afetar as estruturas sociais: “a única maneira para o artista escapar da recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social” (CLARK, 1980, p. 37).

Contudo, a artista descobriu sua maneira de agir definitivo com O corpo é casa: “a proposição a que finalmente me decidi” (CLARK, 1980, p. 36). Esta decisão só foi passível de ocorrer quando estabelece no outro a condição de sentido de toda sua obra. “Tornei-me o outro – que passa a me trazer os significados da proposição” (CLARK, 1980, p. 36). Ela apontou também que os espaços dessa vivência não pertenciam a um lugar específico, pois podiam ser experimentados em parques, ruas, em casa. O meio, para ela, passa a existir apenas quando o sujeito se encontra com sua expressão coletiva. No final da década, Clark deu clareza e dimensão à conquista do espaço real conseguido com seus Bichos: é o ser coletivo que se torna bicho de si e visibilidade absoluta da ação poética.

CONCLUSÃO

Tentou-se nesse artigo desenvolver uma trajetória da participação do espectador na obra de arte, tomando por base o pensamento e ação de Lygia Clark, reconhecendo que a compreensão das nuances desse processo, a partir da artista em questão, traz maior esclarecimento sobre esse fenômeno peculiar na história da arte: a participação efetiva e ativa do sujeito espectador sobre a obra, tanto no momento da recepção quanto em sua realização. Para isso, dividiu-se esse

processo em três categorias de leitura. A participação objetual, entendida pela produção de obras que incorporam na sua forma a participação do espectador, provocando alterações estruturais na mesma e que possibilitavam a interferência ou manipulação do sujeito. A participação corpóreo-sensorial, pela criação de objetos e ambientes que exigiam a presença do corpo do espectador e se realizavam como dispositivos que agem no campo sensorial do sujeito. E por último, a participação coletiva pela criação de objetos, ambientes e situações que permitiam a relação ativa do corpo do sujeito com outros corpos, experimentada em ações de grupo ou que propiciassem às pessoas uma experiência para além do contato com o objeto e que se fundiam na ação como estímulo ao ato criador do sujeito, em sua dimensão pessoal e coletiva.

Essa trajetória visou demonstrar as implicações decorrentes da relação entre os sujeitos e o objeto artístico. Clark foi capaz de encontrar no instante em que a obra se realiza, a readequação dos papéis vigentes e condicionados pela tradição da arte. Ela buscou o deslocamento do fazer, no domínio da criação, para a coexistência entre artista e espectador.

Na proposição *Caminhando*, e na dimensão que o ato do participante toma em sua poética e em sua reflexão, é o desvelar do gesto como potência criadora que lhe importava. Consciência tomada a partir da vivência artística, com a qual Clark pretendia oferecer ao outro enquanto experiência. Quando a artista encontrou essa possibilidade, o objeto não mais satisfizes suas preocupações éticas. A manipulação do *Bicho*, inovadora para a época, foi superada na fusão dada pela ressignificação do gesto no momento criador. No começo, essa radicalidade foi potencial, pois os objetos ainda eram necessários na mediação entre o espectador e o mundo (sensorial, perceptivo etc.), mas a relação coletiva das pessoas se mostrou capaz de desenvolver essas premissas e revelar o sujeito em um estado de arte, onde o objeto (qualquer coisa desencadeadora de uma proposição) viraria testemunha de um devir artístico.

REFERÊNCIAS

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Teoria do não-objeto (1960). In: _____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1999. p. 289-301.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

PONTUAL, Roberto. Lygia Clark: a fantasmática do corpo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1974. Caderno B, p. 1. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?id=6ZgVAAAAIIBAJ&sjid=DwwEAAAAIIBAJ&hl=pt-BR&pg=5220%2C185007>>. Acesso em: 10/07/2012.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 15/11/2011.

ACEITE: 17/03/2013

VERMEER E OS TEMAS MUSICAIS EM SUA OBRA NO BARROCO HOLANDÊS

Nara Lima Martins²¹

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Resumo

Este artigo tem como base a vida do artista holandês Johannes Vermeer, bem como a interpretação de algumas de suas obras: *A lição de música interrompida* (c. 1660-1661), *O concerto* (c.1662-1665), *A lição de música* (c. 1662-1665), *Senhora de pé ao virginal* (c. 1673-1675), *Senhora sentada ao virginal* (c.1673-1675), *Mulher tocando alaúde junto de uma janela* (1664) e *A tocadora de viola* (c. 1672). A iconografia presente nas obras em que constam mulheres instrumentistas será o foco principal de análise para que se entenda a relação da música com a mulher e a sociedade durante o barroco holandês. Para tanto, fez-se uso de dois dos principais pesquisadores sobre a arte holandesa do século XVII: Eddy de Jongh e Svetlana Alpers.

Palavras-chave: Vermeer; Arte holandesa do século XVII; Iconografia musical; representação da mulher.

Abstract

This article focuses the Dutch artist Johannes Vermeer's life, as well as the interpretation of some of his paintings: *Girl Interrupted in Her Music* (c. 1660-1661), *The Concert* (c. 1662-1665), *The Music Lesson* (c. 1662-1665), *Lady Standing at a Virginal* (c. 1673-1675), *Lady Seated at a Virginal* (c. 1673-1675), *Woman with a Lute* (1664) e *The Guitar Player* (c. 1672). The iconography of the paintings in which appear musician women will be the main analysis focus to understand the relation of the music with the woman and the society during the Dutch Baroque era. For this, two of the main searchers about the seventeenth-century Dutch art were studied: Eddy de Jongh and Svetlana Alpers.

Keywords: Vermeer; Seventeenth-century Dutch art; Musical iconography; Women's representation.

²¹ Nara Lima Martins é graduada em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), especialista em Capacitação Docente em Música Brasileira pela Universidade Anhembi Morumbi, graduanda em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e especialista em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR).

INTRODUÇÃO

A importância do estudo das obras de Vermeer no que concerne a mulheres instrumentistas se faz importante por tratar das questões de gênero e também por trazer à tona quais os significados que a música acarretava para essa sociedade, mais especificamente ao universo feminino.

As obras analisadas datam de 1660 a 1675, período de grande prosperidade para a cultura holandesa, quando Delft – cidade de Vermeer – acolhia um número significativo dos maiores pintores do barroco holandês.

A análise das obras de Vermeer se faz relevante para a história da arte dentro de um contexto de relação entre diferentes manifestações artísticas, ou seja, a história da pintura dialogando com a história da música.

VERMEER E O BARROCO HOLANDÊS

Acredita-se que Johannes Vermeer tenha nascido em Delft, em 1632. Filho de Reynier Jansz, comerciante e negociante de arte, Vermeer não demorou muito para seguir os mesmos ofícios de seu pai, sendo admitido na Guilda de S. Lucas em 1653. Essa guilda incluía vários tipos de artistas, artesãos e comerciantes. Pouco se sabe sobre a vida de Vermeer e como se tornou pintor. Seu pai tinha relações com artistas como Balthasar van der Ast, Pieter Steenwyck e Pieter Gronewegen, que podem naturalmente ter sido as primeiras influências de Vermeer no universo da pintura. A hipótese mais aceita é a de que o artista foi aluno de Carel Fabritius, o qual se tornou cidadão de Delft em 1650 e ingressou na guilda um ano antes de Vermeer. Fabritius morreu na explosão do paiol de Delft, que destruiu grande parte da cidade, e Vermeer foi apontado como seu sucessor por Dirck van Bleyswyck, que “fez o elogio de Vermeer numa composição poética de quatro linhas, no seu *Beschrijvinge der Stadt Delft* (Descrição de Delft), chamando-lhe o digno sucessor da Fênix” (Schneider, 2010), o que leva a crer que Vermeer era um artista, de certo modo, valorizado já naquele período.

Em 1653, casou-se com Catharina Bolnes, filha de Maria Thins, de importante família burguesa local. Há possibilidade de Maria ter-se posicionado contra esse matrimônio devido às dívidas do pai de Vermeer e à diferença quanto a crenças religiosas das duas famílias: Catharina era católica, enquanto Vermeer era calvinista.

Após o matrimônio acomodaram-se na estalagem Mechelen, indo mais tarde morar com a mãe de Catharina, onde Vermeer parece ter passado por um período financeiramente estável de sua vida, devido aos bens de sua sogra. O casal teve quinze filhos, e sustentá-los apenas com a

venda de quadros de Vermeer seria extremamente difícil, já que o artista conseguia produzir em média apenas duas telas por ano. Por esse detalhe, pode-se imaginar o quanto o artista era rigoroso quanto à técnica, pois parecia sempre buscar a perfeição em seus quadros. O tratamento dado à luz por Vermeer em suas composições é o que mais chama atenção. Enquanto a luminosidade em pinturas barrocas de outros lugares da Europa, como Itália e Espanha, eram mais contrastantes com partes escuras da cena – causando, assim, maior dramaticidade à obra –, o estilo barroco de Vermeer compõe uma luz que convida a apreciar uma cena do cotidiano que aparenta estar “congelada” no tempo, com uma luz sutil e mais próxima do real.

Na maioria de suas obras a luz atravessa uma janela que está posicionada pelo lado esquerdo da tela, moldando o rosto das pessoas e algumas partes do ambiente como se houvesse uma luz matinal, causando contrastes mais realistas no que diz respeito às cores. A composição das cenas leva a algo que se assemelharia a um registro fotográfico, já que há indícios de que o artista se apropriava da técnica da câmara escura para produzir seus trabalhos de forma mais realista. Gombrich (1999) observou como o artista trabalhou com duas características tão distintas:

Uma de suas características milagrosas talvez possa ser descrita, embora dificilmente explicada. É o modo pelo qual Vermeer consegue a completa e laboriosa precisão na produção de texturas, cores e formas, sem que o quadro tenha jamais o aspecto de elaborado ou rude. Como um fotógrafo que deliberadamente suaviza os contrastes fortes de uma foto sem com isso anuviar as formas, Vermeer suavizou os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É essa combinação estranha e ímpar de suavidade e precisão que torna tão inesquecíveis as suas melhores pinturas. Elas nos fazem ver a serena beleza de uma cena simples com novos olhos e nos dão uma ideia do que o artista sentiu ao observar a luz jorrando através da janela e realçando a cor de uma peça de pano. (p. 433.)

Consta que nessa época muitos pintores tinham profundo interesse em instrumentos ópticos. Acredita-se que um cidadão de Delft, Antonie van Leeuwenhoek, pioneiro do microscópio, foi amigo e executor do testamento de Vermeer.

A obra de Vermeer se faz presente num período muito próspero da Holanda. Mesmo fazendo divisa com Flandres, os Países Baixos se mantiveram independentes, democráticos e protestantes. Essas características são fundamentais para definirem o modo de desenvolvimento e produção dos artistas pertencentes ao barroco holandês.

Por serem protestantes, não faziam culto a imagens religiosas, como acontecia no catolicismo. Por esse motivo, suas pinturas apresentavam mais liberdade de temas, já que não

dependiam de mecenatos da Igreja ou de algum monarca, como acontecia em outras partes da Europa. Como a Holanda se encontrava numa posição economicamente favorável, foram os comerciantes que se tornaram os maiores compradores de arte. De acordo com Janson, “o colecionador particular se tornou o suporte principal do pintor” (2000, p. 508). Consta que mercadores como açougueiros e padeiros pagavam altos preços pela aquisição de uma pintura. Essa demanda por consumir arte foi propícia para que a Holanda do século XVII se tornasse um dos centros artísticos mais florescentes e diferenciados de sua época, favorecendo o surgimento de muitas escolas e, por extensão, a residência de artistas em cidades como Delft, Utrecht, Haarlem e Leyden.

A partir de 1672, Holanda e França entraram em guerra, com o rápido avanço das tropas francesas em direção ao norte dos Países Baixos. Esse acontecimento fez surtirem efeitos desastrosos na vida financeira de Vermeer. Como estratégia de defesa contra o exército francês, os diques foram abertos e extensas áreas de terra foram completamente alagadas, incluindo a propriedade de Maria Thins. A partir desse momento, Vermeer não conseguiu vender mais nenhum quadro e entrou em um estado letárgico e depressivo, vindo a falecer a 15 de dezembro de 1675.

AS MUSICISTAS DE VERMEER

Vermeer retratou muitas mulheres em seus quadros, as quais aparecem muitas vezes em tarefas rotineiras – como é o caso de *A leiteira* – ou em momentos de lazer – como bebendo vinho ou executando algum instrumento musical. Esses temas eram muito comuns nas pinturas dos artistas do barroco holandês e foram, por muito tempo, considerados como o retrato do espírito de uma época (*Zeitgeist*), até que Eddy de Jongh (1997), grande estudioso da iconografia holandesa do século XVII, propôs um novo olhar sobre essas pinturas:

[...] no século XVII os casos de verdadeiro realismo coincidiram com outros mais apropriadamente descritos com o termo “realismo aparente”, e esse fenômeno é baseado numa mentalidade que pode ser parcialmente reconstruída. [...] o realismo é, por definição, um “reflexo da realidade”. O realismo aparente, por outro lado, refere-se a representações que, embora imitem a realidade em termos de forma, simultaneamente levam a uma percepção de abstração.²²

²² Tradução livre de: “[...] in the seventeenth century instances of actual realism coincided with others more appropriately described as expressing a “seeming realism”, and that this phenomenon is based on a mentality which can be partly reconstructed. [...] realism is defined as meaning the “reflection of reality”. Seeming realism, on the other hand, refers to representations which, although they imitate reality in terms of form, simultaneously convey a realized abstraction.” (De Jongh, p. 21.)

Essas pinturas holandesas apresentam uma cena aparentemente real no que diz respeito à forma, mas seus significados vão muito além do que se pode perceber a princípio. Com o entendimento dos ícones presentes na obra – estes retirados dos livros de emblemas –, descobrem-se significados que se encontravam ocultos.

As pinturas em que o artista incluía mulheres cercadas de elementos do universo musical são, num primeiro momento, apreciadas como algo genuinamente belo e sem muitos significados. Isso se explica porque, em sua maioria, essas damas apareciam sentadas ao virginal²³, com um aspecto delicado, como se estivessem posando para o pintor.

Analisando a iconografia presente nessas obras e a relação da música com o pensamento vigente na época, podem-se encontrar questões relevantes no que diz respeito à moral almejada por essa sociedade. Segundo Schneider (2010, p. 24), “a maioria das pinturas de gênero não era simplesmente uma representação ingênua; comunicava sempre normas e valores de uma forma que alterava o que estava a acontecer”

No quadro *A lição de música interrompida* (c. 1660-1661), Vermeer associou a música a um suposto amor proibido quando colocou uma jovem lendo uma carta que acabara de receber de um homem. No quadro, ela descansa seu alaúde²⁴ e suas partituras sobre a mesa e olha para o espectador como se estivesse em dúvida quanto a ler ou não a correspondência secreta. A presença do alaúde reforça ainda mais essa intenção, pois nos livros de emblemas, o amor é representado pela figura do cupido segurando esse instrumento (fig. 1).

²³ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o virginal é um “pequeno tipo de cravo, com um grupo de cordas e saltarelos, e um teclado. O termo foi utilizado na Inglaterra até boa parte do século XVII, para indicar qualquer instrumento de teclado com plectro [palheta]”.

²⁴ Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o alaúde é um instrumento de cordas dedilhadas, de importância capital para a música do Ocidente a partir do final da Idade Média até o séc.XVIII.



Fig. 1: Amor Docet Musicam, Crispin de Passe, gravura a água-forte para o *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen, Colónia, 1611



Fig. 2: *A lição de música interrompida*, c. 1660-1661, óleo sobre tela, 38,7 x 43,9 cm, The Frick Collection, Nova Iorque.

Schneider (2010), explica mais detalhadamente a obra:

Uma vez mais o tema da pintura é erótico, como é sugerido pela cena pouco reconhecível e desbotada do quadro na parede de fundo, a qual se baseia numa tela de Cesar van Everdingen. Representa um cupido que exhibe uma carta de amor. [...] O quadro de Everdingen serve-se de um emblema de Otto van Veen (*Amorum Emblemata*, Antuérpia, 1608), cujo moto era *perfectus amor est nisi ad unum* (O amante só deve amar uma pessoa). A jovem, contra todas as expectativas sociais, é mostrada aqui no ato da infidelidade ao seu esposo. A gaiola na parede é uma indicação de como ela se deve comportar [...]. (p. 37.)

Dessa forma, Vermeer se apropria de um quadro de Everdingen, que também já havia utilizado o emblema criado por Otto van Veen (Fig. 3). É comum na obra de Vermeer aparecerem quadros dentro de seus quadros. Este elemento se denomina *claves interpretandi*, ou seja, chaves interpretativas, advertindo o observador de como interpretar tais obras. Esses quadros que aparecem nas pinturas de Vermeer pertenciam, na realidade, ao acervo de sua sogra, Maria Thins.



Fig. 3: *Perfectus amor est nisi ad unum*, gravura em cobre de *Amorum Emblemata*, Otto van Veen, Antuérpia, 1608.



Fig. 4: *Senhora de pé ao virginal*, c.1673-75, óleo sobre tela, 51,7 x 45,2 cm, National Gallery, Londres.

A mesma pintura de Everdingen também é inserida na composição de *Senhora de pé ao virginal* (c. 1673-75) (fig. 4). Vermeer compõe a cena com a jovem posicionada ao virginal, próxima à parede, com o quadro do cupido levantando uma carta. Este está a duvidar da virgindade da tal moça. O virginal traz um significado muito importante nessa interpretação, pois era um instrumento direcionado às moças de famílias abastadas que tocavam no ambiente familiar. Esse instrumento também era associado à rainha Elizabeth I da Inglaterra. Por ser chamada de *A Rainha Virgem* e por ela fazer uso de tal instrumento na corte, acredita-se que este fato seria uma das hipóteses da origem do nome “virginal” para esse instrumento musical, mas a exata origem de seu nome ainda permanece obscura.

Essa pintura de Vermeer é mais uma das obras desse período que possuem forte apelo moralizante. Sobre esse aspecto, De Jongh comenta:

Realmente marcante no período em questão é a tendência a moralizar, a qual frequentemente simplifica-se no encorajamento da virtude, ou numa alusão à transitoriedade da vida e da finalidade da morte. A moralização era também manifestada nos trabalhos artísticos, sob diversos aspectos e com graduações que iam desde o explícito até o velado; a mistura casual de moralização e libertinagem é, com certeza, surpreendente. A notória preferência por aspectos como o disfarce, a camuflagem, a alegoria e a ambiguidade – em suma, tudo que é enigmático – é um segundo aspecto importante da mentalidade do período, a

qual é altamente consistente com a maneira associativa de pensamento típica da literatura da época.²⁵

A associação entre temas pintados pelos artistas holandeses e livros de emblemas era muito comum. Essa literatura clássica tinha a função de instruir as pessoas. Segundo Alpers (1999, p. 413), “não é errôneo considerar Jacobs Cats como o mais importante autor de livros de emblemas e um dos mais proeminentemente ligados à pintura holandesa.” Podemos observar o mesmo tema relacionado ao quadro *A lição de música* (c. 1662-1665).



**Fig. 5: *A lição de música*, c. 1662-1664, óleo sobre tela, 73,3 x 64,5 cm
The Royal Collection, The Windsor Castle, Londres.**

Para esta pintura, Schneider (2010) faz a seguinte observação:

A impressão global aqui, contudo, é muito mais contida e requintada. A cena passa-se numa casa da classe média alta. É uma cena que se passa ao fundo da parede de uma sala, afastada do observador. Uma jovem de saia escarlate, blusa branca e roupa exterior de cor preta está a tocar no pequeno teclado de um

²⁵ Tradução livre de: “Moralization was also manifested in works of arts under many guises and with varying degree of overt or covert emphasis; the casual blend of moralization and libertinism is often quite surprising. The marked preference for disguising, veiling, allegory, and ambiguity, in short for all that is enigmatic, is a second important feature of the mentality of the period, which is highly consistent with the associative way of thinking typical of contemporary literature.” (De Jongh, p. 21.)

virginal. É vista de costas, por isso, permanece anônima, mas pode ver-se-lhe a face no espelho pendurado por cima do virginal. Embora a representação de costas possa levar-nos a esperar outra coisa, ela está a olhar para um homem. (p. 38.)

Para pintar esse tema, Vermeer se apropriou de um emblema (fig.6) de Pieter Corneliszoon Hooft, que era membro da alta classe holandesa e cultuado poeta de temas de amor. Lisa Vergara (2001), explica melhor a relação da pintura com o emblema:

Um dos motes dos emblemas diz o seguinte: “Ela brilha e faz tudo brilhar.” “Ela brilha” se refere tanto ao poder do Sol (o “Sol” como palavra de gênero feminino na Holanda século XVII) quanto ao poder da mulher. Essa ideia é ilustrada por meio de dois conjuntos de imagens relacionados. Decorosa como esta vinheta, a Vênus desnuda, reclinada sobre o tampo do virginal, deixa claro que o brilho da musicista tem uma dimensão erótica. A cena principal do emblema mostra o Sol, cujos raios são refletidos por um espelho carregado por Cupido, fazendo seu alvo (o arco do Cupido) brilhar e, obviamente, parecer de fato muito sensual.²⁶



Fig. 6: Emblemata amatoria, Pieter Cornelisz Hooft, 1611, Rare Book Manuscript Library, Columbia University.

Outro detalhe importante no quadro *A lição de música* diz respeito à inscrição no tampo do virginal: *MVSICA LAETITIAE COMES MEDICINA DOLORVUM*, que significa que a música é a companheira da alegria e um bálsamo para o sofrimento. Segundo Schneider (2010, p.38), “esta afirmação podia ter a sua origem em Pitágoras, o qual, supostamente, disse que as harmonias da música podiam acalmar e apaziguar as agitações do espírito e a influência das emoções”. Representa o pensamento sobre o poder terapêutico da música. Acredita-se também que o

²⁶ Tradução livre de: “One of the emblem’s mottoes states: “She shines, and makes everything shine.” “She shines” refers both to the power of the sun (“sun” being gendered as feminine in seventeenth-century Dutch) and to the power of a woman. This idea is illustrated through two related sets of images. In background scene, a gentleman gazes at a lady playing at the keyboard next to him. Decorous as this vignette is, the reclining nude Venus on the lid of the virginal makes clear that the musician’s shine has an erotic dimension.” (Vergara, p. 65.)

virginal e o violoncelo presentes nessa imagem representam a harmonia ou a música das esferas. Existe a possibilidade, de que nessa pintura, Vermeer também faça uma alusão à geometria usando formas geométricas ao pintar o piso do ambiente. No século XVII consta que a geometria ganhou grande importância nos círculos filosóficos e científicos. “Voltara-se à Antiguidade, aos antigos mestres, como Pitágoras, quando a geometria e a música eram vistas como aparentadas, pois ambas se referiam às leis cósmicas.” (Schneider, 2010, p.38.)

A pintura *O Concerto* (c.1662-1665) (fig.8), também possui um apelo erótico, devido aos instrumentos presentes na cena e aos quadros que o artista inclui novamente dentro do ambiente. Vermeer faz referência ao quadro de Dirck van Baburen *A Alcoviteira* (fig. 7), em que aparece uma mulher tocando alaúde – instrumento de conotação feminina – e sendo cortejada por dois senhores. Esse tema pertence à categoria de *Bordeeltje*, que significa “pintura de bordel” e é muito apreciada como uma subcategoria na pintura de gênero holandesa.

Os instrumentos que aparecem no quadro pertencem a uma longa tradição de símbolos musicais da proporção e harmonia – o alaúde e o violoncelo, juntos numa mesma pintura, ressaltam ainda mais esse significado –, principalmente os instrumentos de cordas, que eram associados a Apolo. A espineta²⁷, tocada pela jovem, também é classificada como um instrumento de cordas, devido ao seu mecanismo de cordas pinçadas. Segundo Schneider (2010):

Alguns conceitos musicais, que se transmitiram através das tradições humanistas, eram ainda correntes no século XVII. Não devemos esquecer a teoria das emoções inspirada pela música [...]. Essa teoria sustentava que a tarefa da música era não só glorificar a Deus, mas também dissipar a melancolia, exaltar os espíritos sobre a Terra, curar a doença, atrair o amor e tornar a vida em comum mais agradável. Estes dois últimos aspectos, em particular, eram aqueles a que Vermeer e outros pintores holandeses de gênero (como Gerard Terborch) aludiam nas suas cenas de música em casa. (p. 44.)

²⁷ Segundo Roy Bennett: “Espineta foi o nome dado na Inglaterra no fim do século XVII a um instrumento de teclado, com cordas pinçadas, que era uma variante em maior escala do cravo. A espineta possui somente um teclado, um único jogo de cordas e uma corda para cada nota”. (p. 28.)



Fig. 7: A Alcoviteira, 1622, óleo sobre tela, 101,5 x 107,6 cm, M. Therese B. Hopkins Fund, Courtesy Museum of Fine Arts, Boston.



Fig. 8: O concerto, c. 1663-1666, óleo sobre tela, 72,5 x 64,7 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

É bem provável que a mulher que aparece cantando em pé esteja interpretando uma canção pertencente aos livros de canções de amor, que eram muito populares na época. O alaúde também é um instrumento que apresenta grande riqueza simbólica, além de possuir um vasto repertório musical. Seu som refinado recebeu associações cortesãs tanto no Ocidente como no Oriente, e se o alaúde aparece em uma imagem sendo tocado por um homem mais velho, simboliza escândalo e degeneração. Em termos gerais, essa pintura representa o prazer de se fazer música no lar. Consta que no século XVII, a música era uma atividade freqüente no ambiente familiar, independente de sua classe social. Em Vermeer, as cenas musicais sempre representam um espaço mais requintado, o que contrasta com outros artistas do mesmo período, como, por exemplo, Jan Steen (fig. 9), que retratou muitas situações em que a música surge em ambientes frequentados por pessoas mais humildes, envolta de muita festa, desordem e tocando instrumentos mais populares, geralmente ligados à música folclórica.



Fig. 9: Jan Steen, *A família feliz*, 1668, óleo sobre tela, 110,5 x 141 cm, Rijksmuseum, Amsterdã.

Na Pintura *Senhora sentada ao virginal* (c.1673-1675), o pintor, ao colocar um violoncelo encostado ao lado do virginal, sugere que mais alguém esteve nessa sala há pouco tempo. O violoncelo era um instrumento associado à figura masculina. De acordo com Schneider (2010, p.44 e 46), “*A Alcoviteira*, de Dirck van Baburen, o quadro da parede, acentua a insinuação. As cortinas azuis foram corridas, tornando o quarto escuro, o que subentende que esse encontro secreto não devia ser conhecido.”



Fig. 10: *Senhora sentada ao virginal*, c. 1670-1675, óleo sobre tela, 51,5 x 45,5 cm, National Gallery, Londres.

Vermeer também pintou mulheres tocando instrumentos de cordas, como o alaúde, um instrumento também atribuído às mulheres e que sugere uma certa intimidade. Sabe-se que,

desde o Renascimento, o alaúde era considerado o símbolo da música por excelência. Também representava um dos cinco sentidos, a audição. Como era um instrumento de intensidade sonora pequena, era mais apropriado tocá-lo dentro de casa. A viola também leva essa conotação e foi um dos temas finais da vida de Vermeer.



Fig. 11: *Mulher tocando alaúde junto de uma janela*, c. 1662-1664, óleo sobre tela, 51,4 x 45,7 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fig. 12: *A tocadora de viola*, c. 1670-1672, óleo sobre tela, 53 x 46,3 cm, Kenwood House English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest, Inglaterra.

As relações da literatura emblemática com a pintura tornaram-se a principal corrente oferecida por Eddy de Jongh para interpretar a arte holandesa do século XVII. Em sua pesquisa sobre o “realismo aparente”, De Jongh (1997, p.21), defende que não é sua intenção “reconstruir a mentalidade histórica por meio da arte daquele período, mas pelo contrário, determinar as intenções originais dos artistas fazendo uso da mentalidade do século XVII.”²⁸

Para Svetlana Alpers (1999), a arte holandesa destaca-se pelo seu aspecto descritivo; ela discorda da corrente emblemática proposta por de Jongh:

Rejeitando a visão radicalmente redutiva segundo a qual a arte holandesa é um espelho da realidade, De Jongh adota uma posição diametralmente oposta e que é, a meu ver, igualmente redutiva. Segundo essa visão, o que é de primordial importância é o significado, e as pinturas são os meios pelos quais ele se torna possível. (p. 412.)

²⁸ Tradução livre de: “It is not my intention here to reconstruct a historical mentality via the art of the period, but rather the reverse; namely, to determine the original intentions of artists via the seventeenth-century mentality.”

Em sua defesa pelo aspecto descritivo da arte holandesa, Alpers propõe um percurso a ser seguido para o melhor entendimento da cultura visual dos Países Baixos. Textos do intelectual Constantijn Huygens sobre a relação das imagens com a descoberta das lentes e os estudos de Kepler sobre o modelo do olho e o uso da câmara escura oferecem à pesquisa de Alpers indícios de como os pintores holandeses testemunhavam o mundo ao seu redor. Como se a pintura tivesse que mostrar tudo aquilo que o olho humano fosse capaz de captar. Era a descoberta de um mundo muito mais pela visão do que pela literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer a obra de Vermeer, bem como a iconografia nela inserida, se faz relevante por incluir uma pintura de gênero que nos mostra todo um pensamento de uma sociedade altamente moralizante no que diz respeito ao comportamento da mulher. O pintor retrata o tema da conduta da mulher relacionada à música de acordo com as expectativas daquela sociedade, mas, simultaneamente, trata o tema de forma irônica. Por meio de suas *clavis interpretandi*, ele demonstra o que realmente poderia acontecer. A presença dos instrumentos musicais nas pinturas nos fornece interpretações variadas: ora, a música representa sentimentos elevados e harmônicos, ora ela mostra uma possível degeneração de valores.

A leitura e a interpretação das obras propostas nesse artigo seguiram mais o modelo de interpretação de De Jongh do que a visão de Alpers, embora os dois autores sejam de extrema importância para uma pesquisa mais aprofundada sobre a cultura visual holandesa.

Com o estudo da iconografia dos instrumentos musicais pode-se constatar que a música era uma importante atividade nos meios sociais e familiares e estava inteiramente associada à forma de se pensar da época por meio de sonoridades e significados. Esses elementos presentes nas pinturas de Vermeer contribuem em muitos aspectos para o enriquecimento da pesquisa em história da música.

FONTES PRIMÁRIAS

VERMEER, Johannes. **A lição de música** (c. 1662-1665). Acervo da Royal Collection, The Windsor Castle, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/music_lesson.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **A lição de música interrompida** (c. 1660-1661). Acervo da Frick Collection, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/girl_interrupted_in_her_music.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **A tocadora de viola** (c. 1672). Acervo da Kenwood House English Heritage as Trustees of the Ivagh Bequest, Inglaterra. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/guitar_player.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Mulher tocando alaúde junto de uma janela** (1664). Acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/woman_with_a_lute.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **O concerto** (c.1662-1665). Acervo do Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Disponível em: <<http://www.essencialvermeer.com/catalogue/concert.html>> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Senhora de pé ao virginal** (c. 1673-1675). Acervo da National Gallery, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/lady_standing_at_a_virginal.html> Acesso: 12 set. 2011.

_____. **Senhora sentada ao virginal** (c.1673-1675). Acervo da National Gallery, Londres. Disponível em: <http://www.essencialvermeer.com/catalogue/lady_seated_at_a_virginal.html> Acesso: 12 set. 2011.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

BENNETT, Roy. **Instrumentos de teclado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge).

JANSON, H.W. O barroco na Flandres, na Holanda e na Espanha. **História da arte: panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.

JONGH, Eddy de. Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. In: FRANITS, Wayne (Org.). **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**. New York: Cambridge University Press, 1997.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994 [1988].

SCHNEIDER, Norbert. **Jan Vermeer, 1632-1675: emoções veladas**. Hong Kong: Taschen, 2010 [2001].

VERGARA, Lisa. Perspectives on Women in the Art of Vermeer. In: FRANITS, Wayne (Org.). **The Cambridge Companion to Vermeer**. New York: Cambridge University Press, 2001.

BIBLIOGRAFIA

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1986].

RECH, Adelheid. **Music in the Time of Vermeer: Musical Instruments in Vermeer's Paintings & the Development of Music in Europe.** Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/instruments.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____.: Muziek in de Gouden Eeuw (Music in the Golden Age). Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/music/music_new.html> Acesso em: 2 out. 2011.

_____. _____.: The Viola da Gamba. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/viola.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. **Musical Instruments in Vermeer's Paintings: The Cittern.** Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/cittern.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____.: The Guitar. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/guitar.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. _____.: The Lute. Disponível em: <<http://www.essentialvermeer.com/music/lute.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

_____. JANSON, Jonathan. _____.: The Virginals. Disponível em: <http://www.essentialvermeer.com/music/vermeer_and_virginals.html> Acesso em: 12 set. 2011.

SCHAMA, Simon. Donas de casa e libertinas: o lar e o mundo. In: _____. **O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na Época de Ouro: uma interpretação.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1987].

ACEITE: 26/02/2013

A EVOLUÇÃO DA NOÇÃO DE AUTORIA NO CINEMA

Fabio Luciano Francener Pinheiro²⁹

Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR

Resumo

O artigo aborda a evolução da ideia de autoria no cinema. O percurso passa pelo debate sobre a própria noção de autor nas artes, considerações sobre o cinema primitivo e propriedade das imagens, concentrando-se mais a fundo sobre a defesa de um cinema autoral por parte de críticos e cineastas franceses no pós-Guerra. *Política do autor* ou *Teoria do autor*, como também ficou conhecida, a autoria atravessa décadas cercada de polêmicas e tensões, aqui identificadas e sintetizadas.

Palavras-chave: Autor, diretor, arte, política, teoria

Abstract

The article discusses the evolution of the idea of authorship in cinema. The route passes through the debate about the very notion of author on the arts, considerations about early cinema and ownership of images, focusing more deeply on the defense of a authorial work by film critics and filmmakers in postwar French. Politics of the author or the author's theory, as was also known, authorship crosses decades surrounded by controversies and tensions, here identified and synthesized.

Keywords: Author, director, art, politics, theory

²⁹ Mestre em Ciências da Comunicação ECA/USP. Professor da Graduação em Cinema e Vídeo FAP/UNESPAR.

A noção de autoria no cinema está definitivamente consolidada entre o público, a crítica e a academia. Cinéfilos aguardam o próximo filme de nomes consagrados e com presença constante nos principais festivais, como Abbas Kiarostami, Wes Anderson, Alejandro Iñárritu ou Park Chan-wook. A crítica especializada, com menor espaço na imprensa diária, porém com vibração e entusiasmo na internet, em blogs e redes sociais, vê na autoria um importante critério de apreciação de um cineasta. Nas universidades, pesquisadores estudam a obra de um determinado cineasta, em busca dos traços temáticos ou estéticos que a caracterizam como única e pessoal.

Colocada nestes termos, a questão da autoria de um filme parece não apresentar maiores problemas. Porém, ainda que todo um discurso crítico tenha contribuído para a aceitação da ideia, ela ainda desperta uma certa inquietação. É intenção deste texto examinar a noção de autoria no cinema sob uma perspectiva histórica e contribuir para o seu entendimento na contemporaneidade, mobilizando assim discursos e visões que ajudaram a construir e legitimar a noção. Apresento alguns questionamentos e sintetizo historicamente algumas linhas de pensamento fundamentais ao debate. Finalizo com a exposição de argumentos que questionam a autoria e cenários contemporâneos que a confrontam.

Em primeiro lugar, é natural pensar no autor como o criador de uma obra, alguém que agiu sobre a matéria inerte do mundo e deu a ela uma forma que não existia: um deus que molda o barro e dele faz um ser humano, antecipando uma certa carga romantizada que se firmou em torno da figura do autor no cinema. A comparação com outros fazeres artísticos amplia o debate. É mais evidente apontar o autor de uma tela ou escultura. Ele estará, na maioria dos casos, identificado por uma assinatura sobre a obra em uma exposição ou como legenda em algum livro de artes visuais. Mesmo aqui a ideia de autoria não deixa de ser problemática. É impossível determinar quem pintou os bisões nas paredes das cavernas de Lascaux, pois em plano Paleolítico, entre 15 mil e 10 mil anos a.C, a própria noção de identidade humana ainda era algo em construção.³⁰

Dito de outro modo, o ser humano sempre foi criador, mas nem sempre foi *autor*, tal como se compreende o termo atualmente. Pinturas, assim como máscaras, esculturas e monumentos de pedras rompiam os limites entre homenagem aos mortos, manifestação artística e representações do mundo sensível. Ao homem primitivo era mais urgente agir sobre o mundo que assinar esta atitude. Em livros de artes, o que foi preservado das artes no antigo Egito e na Babilônia é

³⁰ Assim como no caso de Lascaux, pode-se perguntar pelo autor ou autores das diversas virgens e madonas de pedra encontradas que simbolizavam a crença no poder da fertilidade. As artes visuais apelam para a análise minuciosa do estilo e para o estudo de docu obras que hoje são populares, como os girassóis de Van Gogh, as bailarinas de Degas e figuras distorcidas de Picasso. Assim, estes que determinadas obras foram criações de um ser humano com existência histórica e social, com uma existência real em alguma e

atribuído “ao artista” anônimo. Janson (1996) associa o primeiro artista e uma obra ao comentar uma pintura em ânfora do grego Psíax, no século VI a.C. A própria noção de artista era diferente. Osborne (1974:39) lembra que “o artista na Antiguidade era tratado como um trabalhador e foi essa sua posição durante toda a Idade Média.”

Artista, neste caso, tem mais a ver com artesão, alguém que domina uma habilidade para criar algo de valor pragmático. O mesmo Osborne destaca que “a atitude dos gregos e romanos em relação à arte era eminentemente prática e houve pouco esteticismo consciente na Antiguidade.” (p. 31). A flutuação histórica das noções de arte, artesão e artista está embutida em qualquer discussão sobre autoria³¹. Basta puxa a ponta do fio de um dos conceitos que os outros vêm junto. O cinema retomará a polêmica arte-autor, sobretudo em sua tentativa de se legitimar enquanto arte autônoma e séria.

A Literatura também pode fornecer pistas preciosas sobre o assunto. Afinal, o autor de um livro é a pessoa cujo nome está impresso na capa ou na lombada de um livro – como se este processo tivesse sido assim desde sempre. Sabe-se que os monges copistas dos mosteiros da Idade Média tinham seu trabalho orientado pela doutrina religiosa, o que influenciou sensivelmente a preservação do patrimônio cultural greco-latino: “Salvaram-se os poetas, que davam mais margem a interpretações alegóricas, enquanto que os escritores de teatro e historiadores foram ignorados” (GIOVANNINI, 1987, p. 66). Os textos históricos, filosóficos e literários que lemos hoje passaram certamente pelas mãos de vários copistas anônimos.³² Seria o copista, sem o qual o texto clássico considerado original jamais circularia, menos autor que o sujeito histórico, criador do pergaminho original?

A possibilidade de impressão de livros aberta com o desenvolvimento da imprensa de tipos móveis de Gutenberg fez surgir todo um mercado de impressores, tradutores, editores, comerciantes e leitores. Livros são censurados, contrabandeados e plagiados: impressores copiam descaradamente edições de rivais. Uma curiosidade histórica sobre a produção de conhecimento e a percepção de originalidade no período esboça a noção de autoria:

³¹ Se traçamos um paralelo com o cinema, foco deste estudo, digamos que é mais difícil negar que *Oito e Meio* tenha sido dirigido de forma clara e simples. O cinema é a mais recente das artes, portanto o acesso aos documentos, condições de filmagem e projeção, críticos e públicos são mais viáveis que a pesquisa. Pelo menos em comparação, por exemplo, à dificuldade em estudar as técnicas disponíveis para Bosch criar seus Prazeres. As pessoas que porventura tenham de alguma forma auxiliado Bosch em seu trabalho na Holanda do séc. XV, eventuais falsificadores estão todas mortas e o acesso às atividades delas é bastante problemático. Já os envolvidos em *Oito e Meio*, vivos, certamente deixaram suas atividades registradas de forma mais acessível.

³² Como o pergaminho de pele de carneiro era um material caro e pouco acessível, pois exigia preparos especiais, era prática comum para poder reutilizar o suporte. O próprio processo de cópia para estudo e circulação no rigoroso ambiente religioso era em si lento, levando meses para a produção de um único livro.

Um grupo desses homens de letras era apelidado de *poligrafi*, porque escrevia muito e sobre grande variedade de assuntos para sobreviver. Eram o que seria conhecido no século XVIII na Grã-Bretanha como "escritores de aluguel", pois podiam ser alugados como carroças. Seus trabalhos incluíam verso ou prosa, textos originais ou traduções, adaptações ou plágios de outros escritores. (...) De certo modo, os *poligrafi* estavam na fronteira entre dois mundos. Eram essencialmente compiladores trabalhando segundo a tradição medieval, reciclando o trabalho de outros. No entanto, como viviam na época da impressão gráfica, eram tratados como autores e tinham os nomes impressos na capa.
(BRIGGS, BURKE, 2006, p. 63)

O surgimento do livro impresso altera sensivelmente a prática da leitura. Se antes as leituras eram públicas, em uma praça, durante as refeições no mosteiro ou ainda durante a missa – até pela pouca quantidade de pessoas alfabetizadas – agora ela passa ser privada. É nesta transição, do público e coletivo para o individual e privativo, que Barthes (2004) identifica no fim da Idade Média e o início do Renascimento como o período que vê surgir o autor como uma personagem moderna, intimamente associada ao “prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana” (Ibidem, p. 66). Barthes ironiza ainda o que viria a se estabelecer como uma espécie de culto ao autor em biografias e entrevistas, em uma cultura “tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões (p. 67). Este brevíssimo panorama serve de introdução à problemática da autoria, ao mesmo tempo em que revela como a noção, herdada de outras artes, não chega plenamente resolvida ao cinema.

São estes os espinhos no caminho da crítica que precisa legitimar a existência de um autor de um filme, uma atividade na maioria das vezes com altos custos, desenvolvida por dezenas ou centenas de profissionais, pressionada por prazos e cronogramas. Só as dificuldades em torno da produção de um filme e as muitas capacidades técnicas e artísticas exigidas já tornam a possibilidade de que o resultado final possa ser atribuído a uma única pessoa um fenômeno no mínimo digno de reflexão.

Voltando ao cinema das origens, os primeiros filmes dos irmãos Lumière, no final do século XIX, foram produzidos pelos seus operadores do *cinematógrafo* - objetivo último dos esforços dos irmãos empresários em Lyon. Criado e patenteado pelos irmãos, o equipamento circula mundo afora, levando a diversos países imagens do mundo em movimento ao final do século XIX. Estas imagens são captadas, reveladas e exibidas por profissionais contratados dos Lumière. Então, no sentido pioneiro dos registros e projeções de imagens em movimento, os operadores-

projecionistas dos Lumière eram os autores inquestionáveis dos filmes, pois cabia a eles fazer funcionar a novidade.

Do outro lado do oceano, a corrida pela descoberta da tecnologia da imagem em movimento levava Thomas Edison a criar o *kinetoscópio*, um equipamento que exibia imagens para um único espectador por vez. Tarimbado com patentes sobre invenções como a lâmpada e o fonógrafo, que permitia gravar e reproduzir sons, Edison trata de obter a patente do *kinetoscópio*, inaugurando assim uma disputa judicial que levaria o norte-americano a solicitar a propriedade intelectual sobre todo o cinema. No tumultuado ambiente do cinema pioneiro, autoria não tem nada a ver com estética: é mais uma questão puramente comercial sobre os direitos – e obviamente os lucros – a serem obtidos com o registro e projeção de imagens em movimento.³³

Os filmes vão aos poucos deixando o registro de atualidades - a vida captada no cotidiano das ruas - para modelos primitivos de ficções mais elaboradas, que buscam narrar uma história com coerência e encadeamento de causas e efeitos.³⁴ À medida que a narração com imagens se sofisticava, surgem os diretores – profissionais do teatro, fotografia ou técnicos mais experientes com os equipamentos. Abordar autoria no cinema neste período, que já marca um segundo momento do chamado cinema primitivo, é lembrar dos pioneiros da linguagem cinematográfica. Edwin Porter, empregado de Thomas Edison, realiza em 1903 *The Great Train Robbery*, uma primeira tentativa de articular uma sucessão lógica de acontecimentos sobre o roubo de um trem por pistoleiros. O seu nome até hoje é citado quando se aborda o desenvolvimento da linguagem do cinema – trata-se de um autor, mas em um sentido mais técnico do que artístico.

Certamente a ideia que se faz de um autor estaria mais próxima da obra de David Wark Griffith. Antes de lançar os filmes que consolidariam a linguagem do cinema, com dois longas durante a década de dez, Griffith dirigiu cerca de 500 filmes curtos na Biograph, onde aos poucos foi testando um modelo de articulação narrativa já tentado por Porter. Não apenas experimentando, mas se preparando, uma vez com domínio sobre as convenções da narração com imagens, para inserir suas iniciais em seus filmes mais conhecidos: *O Nascimento de Uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1917). Nos dois longas – literalmente, com mais de 3 horas de duração – Griffith apresenta tramas que ocorrem em épocas e lugares distantes, no que ficou conhecido

³³ Na Alemanha, os irmãos Skladanovsky apresentam o *bioscópio* dois meses antes da famosa apresentação dos Lumière. O final da obra é por uma corrida em torno da imagem em movimento e por disputas judiciais pelos direitos desta tecnologia.

³⁴ Os catálogos das produtoras e os programas exibidos nos cinemas migram dos registros de números musicais, animais amestrados e lutadores – registrados anônimos, destaque-se – para a criação de narrativas curtas. Estas produções curtas - filmes de perseguição – perseguidor e perseguido em três quadros – continuam sem assinatura.

como montagem paralela.³⁵ A exposição de uma história em imagens – o cinema ainda não tinha sido sincronizado – com correntes articuladas de causas e efeitos e a poderosa manipulação da montagem paralela são marcas inconfundíveis do cinema de Griffith, o que o fazia dele um autor (criador da linguagem do cinema) muito antes que este conceito viesse a ser sistematizado.

O cinema de orientação mais industrial, sobretudo o desenvolvido no mercado norte-americano, segue criando filmes que expandem e fortalecem um determinado modelo narrativo – clássico ou transparente, que valoriza a narração sobre outros elementos do filme. O processo ocorre com tensões entre a necessidade de expressão pessoal e autoral e a pressão pela padronização do filme de apelo popular por parte dos estúdios. Esse conflito entre arte e comércio deixou vítimas pelo caminho, como o próprio Griffith, além de Eric Von Stroheim, só para ficar em dois exemplos³⁶. A valorização do autor dentro do universo industrial e seria mérito da Nouvelle Vague, que reconheceria a autoria na produção comercial.

Antes desta virada, uma concepção de autor pioneira se difunde com os filmes e escritos das vanguardas cinematográficas, em especial o Impressionismo francês da década de vinte. A busca por um cinema essencialmente “cinemático”, baseado no ritmo, movimento e nas qualidades estritamente visuais do cinema valoriza a concepção do cinema enquanto arte e conseqüentemente pede a presença do artista-autor, pois, pregam os impressionistas, só autores com pleno controle de todo o processo criativo produzem arte. Os manifestos, discussões em cineclubes e os filmes de Germaine Dullac, Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance e Marcel L’Herbier defendem a ruptura radical com o enredo do drama teatral. O cinema, defendem, é uma arte visual, que não precisa de uma trama ou de uma narração. Os impressionistas testam sobreimpressões, deformações e formas alternativas de combinar imagens que não passem pelas cadeias de causas e efeitos. Esta tarefa, alegam, só pode ser executada dentro de uma concepção de cinema enquanto arte, tarefa de um cineasta-autor, que seja ele mesmo roteirista e diretor de seu filme.

Outra vanguarda do período, o Construtivismo soviético, tem uma relação mais ambígua com a ideia de autoria. O grande nome da produção pós-revolução, Sergei Eisenstein, criou filmes que até hoje são referencia na História do Cinema, além de ter desenvolvido um conjunto

³⁵ Trata-se de uma técnica para manter o suspense de uma situação dramática, enquanto outra permanece em aberto para ser resolvida posteriormente. Coube a Griffith outras inovações, como a preparação de atores em ensaios antes das filmagens, uma direção mais orientada para desempenhos mais contidos, voltados para o registro da câmera e os efeitos dramáticos com contrastes de tonalidade.

³⁶ Após *O Nascimento de uma Nação* e *Intolerância*, filmes com produções e orçamentos milionários para os padrões da época, Griffith contentou-se com filmes menores, de baixo orçamento, até que foi sendo ignorado pelos estúdios. Stroheim filmou *Greed (Ouro e Miséria)* para ter oito horas de duração. O estúdio o forçou a reduzir para uma versão de duas horas. Ele caiu em um profundo ostracismo e não voltou a filmar.

impressionante de ideias sobre montagem, narração, teatro, cor e outros aspectos do filme. A obra de Eisenstein tem a mão firme de um cineasta altamente intelectualizado, de gosto refinado e eclético, comprometido com o ideal da propagação do socialismo³⁷. A incoerência, se é que este termo faz algum sentido, é que uma das bandeiras mais caras aos revolucionários e aos construtivistas engajados é o da abolição da noção romântica de arte - o artista burguês inspirado. A nova arte que deveria surgir na nova sociedade igualitária deveria ser diluída na vida social, fazer parte do mundo e da vida como os sapatos e os pães – no limite, uma arte sem artista e sem autor. A tese estaria mais próxima do cine-olho de Dziga Vertov, que em vários textos ataca violentamente o cinema narrativo. “Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra” (1983, p. 248). Em *Um Homem com uma câmera (Chelovek s kino-apparatom, 1929)* Vertov demonstra a ideia da revelação do aparato cinematográfico e o papel do operador e outras funções como trabalhos desprovidos de glamour ou arte, apenas como atividades inseridas no cotidiano de uma sociedade. Um filme de autor, com uma forte concepção pessoal de cinema e de sociedade, mas sem autor.

Uma grande inspiração para o que posteriormente viria a ser conhecido como política dos autores é o artigo *Camera Caneta – Nascimento de uma nova vanguarda*, do crítico francês Alexandre Astruc, publicado em 1948. Astruc argumenta que o cinema é um meio de expressão tão complexo e sutil quanto a linguagem escrita. Ele defende que o cinema é uma linguagem, uma forma na qual o artista pode expressar seus pensamentos ou suas obsessões exatamente como faria em um romance ou ensaio. O título *câmera-caneta* é uma metáfora para um novo momento em que “o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a linguagem escrita.”³⁸

O texto de Astruc forneceu a base para a elaboração da noção de autor tal como é conhecida até hoje. Esta noção se estabelece como discurso efetivamente na década de 50, sobretudo na militância crítica da revista *Cahiers du Cinema*. Seguindo as diretrizes de Astruc, é nas páginas da famosa e cultuada publicação francesa que os jovens críticos-cineastas François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol começam a defender uma ruptura com o chamado “cinema francês de qualidade”. Com o Truffaut polemista e feroz à frente, os críticos também começam a estudar de forma mais próxima toda a produção americana que não havia sido exibida durante a Segunda Guerra Mundial. Nas sessões programadas por

³⁷ Greve (1925), Encouraçado Potemkim (1925), Outubro (1927), Alexander Nevsky são filmes que demonstram as ideias de Eisenstein e seus métodos.

³⁸ Astruc, *apud* Bernardet. O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. Brasiliense, São Paulo, 1994, p.

Henry Langlois na Cinemateca de Paris, descobrem, com admiração e espanto, que certos cineastas conseguem impor um estilo pessoal independente do filme que dirigem ³⁹. Assim, John Ford, Nicholas Ray, Howard Hawks, Jerry Lewis, Edgar Ulmer, Samuel Fuller e outros, até então técnicos eficientes dos estúdios, passam a ter seus filmes analisados pelos críticos da *Cahiers*.

É do conjunto destas críticas que se pode deduzir a noção de autoria, uma vez que, como lembra Bernardet (1994, p. 13) os jovens turcos, como eram chamados os cinéfilos-críticos da *Cahiers* e futuros mentores da *Nouvelle Vague*, “(...) não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina quer a política quer a noção de autor (...)”. Por “política” Bernardet esclarece que se trata de uma proposta de crítica cinematográfica pela qual ficou conhecida a ideia de um cinema autoral. Se a política não deixou uma produção teórica consistente, é possível rastrear um de seus esboços mais elaborados e de maior impacto no célebre artigo de Truffaut *Uma certa tendência do cinema francês*, publicado em 1954 ⁴⁰. O texto critica duramente o realismo psicológico reinante no cinema francês do pós-Guerra e ataca a prática da adaptação literária, rejeitando a fidelidade do roteiro à obra original e a ênfase excessiva que os roteiristas atribuíam às palavras como o elemento mais importante do filme. Erudito, sofisticado e ácido, Truffaut direciona sua bateria aos roteiristas Aurenche e Bost, colaboradores de diversas produções da época, considerados:

(...) essencialmente literatos e, sob esse aspecto, critico-os por menosprezarem a cinema ao subestimá-lo. Comportam-se em relação aos roteiros como se acredita reeducar um delinquente dando-lhe emprego, acham que sempre fizeram o máximo por ele enfeitando-o com sutilezas, com aquela ciência das nuances que são o pior mérito dos romances modernos. (2005, p. 265)

O texto de Truffaut tem o mérito de levantar a questão que se torna central para o debate sobre autoria, envolvendo as contribuições do roteirista e do diretor. A batalha, a partir daí, irá fazer brilhar o papel do diretor que se torna um autor quando se apropria de um determinado roteiro e nele acrescenta sua visão pessoal e artística, por meio da *mise en scene* (encenação) ou “as normas composicionais sobre as quais os cineastas escolhem como construir seus planos, cenas e filmes inteiros”. ⁴¹

³⁹ Este estilo, descobrem os críticos, é a contribuição pessoal que cada grande cineasta tem ao colocar algo de si em um roteiro que se enquadra dentro dos rígidos limites do sistema comercial e industrial dos estúdios.

⁴⁰ No Brasil o artigo foi publicado na coletânea *O Prazer dos Olhos* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005) que traz diversos prefácios e comentários de Truffaut.

⁴¹ A definição é de Buckland e Elsaesser, que fazem um histórico crítico da noção de *mise en scene*, lembrando como ela foi romatizada pela crítica associada aos *Cahiers* e à *Nouvelle Vague* na defesa do diretor como único autor do filme. Cf. *Studying Contemporary American Cinema*.

Para a geração da *Nouvelle Vague*, o autor do filme não é mais o roteirista e sim o diretor, uma consciência central cuja visão está inscrita na obra e que trabalha cercado de produtores, diretores de arte, fotógrafos, editores e atores. Não haveria dificuldade em identificar um cinema autoral nas obras de cineastas como Mizoguchi, Bergman, Bresson, Ozu e Antonioni. Estes cineastas já vinham desenvolvendo filmes pessoais que traziam as marcas da liberdade artística que desfrutavam. O que os críticos propõem é estudar as obras de cineastas inseridos no modelo mais comercial, atuando sob contratos para os estúdios de Hollywood e supervisionados pela mão toda poderosa do produtor. Este autor se revelaria na escolha de seus temas, suas obsessões e em seu estilo. Autor, defendem os críticos, é quem deixa sua assinatura em um filme, enquanto o *metteur en scène* é termo utilizado para designar o diretor que permanece fiel ao roteiro alheio e não consegue ou não tem condições de impor seu estilo ou personalidade ao filme – tese sugerida no artigo de Truffaut com o ataque às adaptações literárias.

Outras fontes importantes para buscar a marca autoral em um cineasta são os estudos do crítico François Truchaud sobre Nicholas Ray e dos cineastas Chabrol e Rohmer sobre a obra de Hitchcock. Bernardet (1994) procura aproximar os dois estudos na tentativa de deles extrair uma metodologia de identificação do autor⁴². Em Truchaud se percebe a intenção de buscar significações por trás dos enredos dos filmes. Não importa se um filme apresenta uma trama aparentemente banal, se nela o crítico pode localizar um tema e uma maneira particular de expressão deste tema. Chabrol e Rohmer preferem pensar em termos de matriz, que será visível pela observação atenta do crítico sobre o conjunto de filmes de um cineasta. A matriz se manifestaria pela repetição de um tema ou de uma situação dramática. A matriz é construída pelo crítico, descoberta pelo cineasta e passa a esclarecer os filmes anteriores. “A partir do momento em que a matriz é encontrada, ela passa, para o crítico, a ter um efeito retrospectivo: outro elemento básico do método”.⁴³ Assim, a política do autor foi um divisor de águas na crítica e na própria maneira de se pensar a história do cinema. Valorizou cineastas vistos como funcionários de estúdios, resgatou e divulgou obras esquecidas, dividiu opiniões entre cinéfilos e críticos, sem jamais ter chegado a um consenso sobre métodos de estudo e critérios para a definição de autores.⁴⁴

Foi cercada de polêmica e de uma aura personalista que a *política do autor* cruzou o oceano e chegou aos Estados Unidos, onde o crítico americano Andrew Sarris a divulgou com o

⁴² Bernardet. Op. cit.

⁴³ Id. Ibid., p. 34.

⁴⁴ No final das contas, a proposta de análise da *mise en scene*, extremamente complexa, acabou cedendo espaço para de temáticas recorrentes nos filmes de um cineasta

nome de *teoria do autor*, tratando de ampliar a sua essência. Em 1962, Sarris publica *Notes on the Auteur Theory*, artigo em que reivindica a autoria como critério para avaliar a produção hollywoodiana, industrial-comercial, criada dentro dos rígidos padrões do *studio system*⁴⁵. O cinema de Hollywood, alega Sarris, oferece mais oportunidades que a produção europeia para a identificação de temas, estruturas, narrativas e estéticas criadas pela personalidade de um diretor. Ele menciona no texto três premissas para sustentar a sua teoria do autor. A primeira delas é a competência técnica de um diretor. “Um grande diretor deve ser no mínimo um bom diretor. Isso é verdadeiro para qualquer arte” (p. 562), argumenta. O segundo aspecto refere-se à personalidade do diretor como critério de valor. Esta personalidade deve ser encontrada em certas características recorrentes de estilo, que possam ser identificadas como sua assinatura em um grupo de filmes. “O modo como um filme parece e se move deveria ter alguma relação com o modo como o diretor pensa e sente” (p. 563). A terceira premissa tem relação com o sentido interior, “a glória última do cinema enquanto arte” (p. 564), destaca Sarris. Este sentido surgiria da tensão entre a personalidade de um diretor e o material que ele manipula, uma concepção próxima a de *mise en scène*. Não seria exatamente, lembra o crítico, uma visão de mundo do cineasta ou sua atitude perante a vida. Algo difícil de definir, poderia ser a temperatura do diretor no set ou como o próprio Sarris arrisca, o *élan* da alma.

Robert Stam (2003) lembra que Sarris usou a teoria do autor como um “instrumento sub-repeticionalmente nacionalista para a afirmação da superioridade do cinema norte-americano” (p. 108). Sarris chega a afirmar que o cinema americano de 1915 a 1962 é o melhor do mundo e o único que vale a pena ser estudado em profundidade. O fundamento para esta convicção, segundo Sarris, é que no sistema de produção europeu já existe uma mentalidade e uma prática de um cinema de arte que favorecem a presença do autor, enquanto no sistema americano de estúdios as limitações (códigos de linguagem) e pressões (por resultado financeiro) são muito maiores e mais evidentes. O verdadeiro autor é quem enfrenta estas barreiras e ainda assim consegue impor seu estilo, defende Sarris.

Como política ou teoria e tão carregada de contradições, a autoria começa a receber as primeiras críticas ainda na década de 1960. Uma dos questionamentos mais sistematizados é de Peter Wollen, em 1969, com o ensaio *Teoria do autor*, que ocupa a parte central de seu *Signos e Significação no cinema*⁴⁶. Para Wollen, o impacto do cinema norte-americano exibido na França no pós-guerra foi exagerado. Após o fim do conflito, os cinemas franceses receberam todos os filmes

⁴⁵ In: Leo Braudry, Marshall Cohen (org.) *Film Theory and Criticism*. Oxford UP, 1992.

⁴⁶ Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

da década anterior, que não puderam ser exibidos durante a guerra. O público teve acesso a uma quantidade de filmes imensa, muito superior ao usual, o que inevitavelmente fez florescer o culto à personalidade de alguns cineastas. Wollen questiona ainda a posição de Sarris, que varreu para debaixo do tapete as diferenças na definição de autoria por parte dos críticos dos Cahiers, em nome de uma unificação de posturas que nunca se concretizou efetivamente. Um dos furos tanto na produção dos Cahiers quanto na de Sarris residiu na flutuação de critérios para balizar o que seria um autor e um *metteur en scène*.

O trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur en scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinemáticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça.
(Wollen, 1984, p. 80)

A semiologia fornece ampla munição para questionar a autoria. Wollen chama a atenção para a presença de antinomias nos filmes de cineastas considerados autores. O termo refere-se a conjuntos de padrões opostos de ideias, como por exemplo cultura x natureza ou civilizados x selvagens, tão presentes na vasta obra de John Ford. Estas antinomias e outros motivos e padrões binários “não eram específicos do cinema, mas amplamente disseminados na cultura e nas artes” (STAM, 2003, p. 145). A própria mitologia e as figuras arquetípicas, presentes em sonhos, narrativas orais e impressas, são motivos que migram com extrema naturalidade para os filmes, reduzindo de certa forma o peso do indivíduo criador.

Outras posições, inicialmente aplicadas a textos literários, mas plenamente aceitáveis no caso dos filmes, reforçam esta crítica à autoria. Barthes (1968) afirma que um texto é feito de múltiplas escritas, de culturas que dialogam entre si e que o ponto de encontro desta multiplicidade não é o autor, mas o leitor, deslocando a unidade do texto da origem para o seu destino. Seguindo e aprofundando Barthes, que pede a morte do autor para o nascimento do leitor, o filósofo francês Michel Foucault, em *A Morte do autor* (1969, p. 264) pergunta: “que importa quem fala?” Como Barthes, Foucault também trata o autor em uma perspectiva histórica, apontando seu nascimento no século XVIII, em um momento de individualização na evolução das ideias. O autor “não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos: não é nem o produtor nem o inventor dele” (FOUCAULT, p. 265).

Pauline Kael, uma das críticas de cinema de maior prestígio e referência para outros críticos, foi uma das que não engoliu muito bem o discurso da autoria, pelo menos não nos termos

prescritos por Sarris, alvo de ataques no artigo *Circles and Squares*, de 1963⁴⁷. Ela prega que é preciso grande inteligência e gosto para aplicar qualquer teoria às artes e que a crítica não é uma ciência exata, sujeita a regras, e sim uma forma de arte, que pede de seu praticante a percepção do que é original e importante nos novos trabalhos e ajudar outros a perceber estas qualidades. O questionamento maior é o trio de premissas de Sarris para determinar se um diretor é ou não autor. Kael os desmonta um a um. A competência técnica de um diretor, diz ela, é um lugar comum, pois os grandes artistas de qualquer meio ignoram ou violam qualquer competência técnica quando necessário. Sobre a personalidade de um diretor como critério de valor, ela recorda que na maioria das vezes nós conseguimos identificar esta personalidade até nos piores filmes de um cineasta. Seria, acredita, um insulto para um artista colocar no mesmo patamar seus trabalhos bons e ruins, o que indicaria incapacidade de julgar ambos. O sentido interior, defendido por Sarris, é, para Kael, vago demais e no limite, um aspecto místico e pouco claro para ser aplicado como critério. Kael aproveita ainda para desancar de vez a teoria do autor quando defende que o autor de *Cidadão Kane* (1942) não seria Orson Wells e sim o roteirista Joseph Mankiewicz.

A crítica à autoria incorpora ainda outros argumentos. O ambiente que permitiu a criação dos filmes tem tanta importância quanto o talento individual dos cineastas. É o que Bazin chamou de “gênio do sistema”, o conjunto de condições financeiras, técnicas e industriais que sustenta a produção de filmes e a atividade de artistas e técnicos. Thomas Schatz faz do termo o título de seu estudo sobre a influência que os grandes produtores da era de ouro de Hollywood tiveram sobre filmes e cineastas⁴⁸. A tese é que a existência de um sistema em plenas condições operacionais, recursos financeiros e gestão eficiente forneceu as condições para o surgimento de grandes filmes e da expressão do talento de cineastas como Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks e William Wyler.

Além do sistema em si, é possível pensar ainda na contribuição decisiva de diversos profissionais necessários à complexidade da produção de um filme. A fotografia dos filmes de Bergman é indissociável do trabalho de Sven Nykvist de tal forma que, ao homenagear o cineasta sueco, Woody Allen utiliza o talento de Nykvist em dois de seus filmes, como uma espécie de assinatura do “visual Bergman”⁴⁹. A profundidade de campo é marca de estilo inconfundível de

⁴⁷ Cf. Gerald Mast & Marshall Cohen (ed), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2nd Ed., Oxford: Oxford UP, 1979.

⁴⁸ O caso mais conhecido é o do filme *E o Vento levou* (*Gone with the Wind...*, 1939), que teve quatro diretores: William Cameron Menzies, George Cukor e Victor Fleming. O filme foi creditado apenas a este último. O grande responsável por manter uma unidade artística foi o produtor David Selznick, que supervisionou e influenciou todas as etapas do trabalho.

⁴⁹ Nykvist assina a fotografia dos filmes *Interiores* (*Interiors*, 1978), *A Outra* (*Another Woman*, 1988), *Crimes e Pecados* (*Crimes and Misdemeanors*) 1989.

Greg Tolland é marca registrada sua, porém presente em filmes de William Wyler e Orson Wells. O enredo fragmentado e multiplot da trilogia da morte do mexicano Alejandro Innárritu é fruto da parceira –posteriormente rompida - com o escritor e roteirista Guillermo Arriaga. A montagem característica dos filmes de Scorsese é criada há assinada há anos por Thelma Schoonmaker. A iluminação dura e seca do sertão nordestino, nos primeiros filmes do Cinema Novo, é criação de Luiz Carlos Barreto. E assim por diante os exemplos se multiplicam, trazendo contribuições técnicas e artísticas tão fortes que permitem repensar a ideia do autor como gênio individual.

O Cinema latino-americano, em sua vertente teórica, cunhou a expressão *Terceer Cine* para se referir a uma alternativa de produção ao primeiro cinema, identificado com o modelo industrial de Hollywood, e também contra o segundo cinema, considerado burguês e alienado. Cineastas e teóricos como Fernando Solanas na Argentina e Glauber Rocha no Brasil defendiam a apropriação latino-americana da noção de autoria, porém comprometida com um posicionamento político, o que resultaria em filmes de autor engajados com mudanças sociais.

A autoria atinge a contemporaneidade carregada com todos estes discursos. No Brasil, por exemplo, a recente visibilidade dada a filmes gestados por coletivos de produção dificulta a aplicação do conceito de autor, tal como concebido até agora. Coletivos como Alumbramento (Ceará), Teia (Belo Horizonte), Duas Mariolas (Rio de Janeiro) e Filmes do Caixote (São Paulo), vêm obtendo importantes premiações e críticas positivas em festas e mostras. Estes coletivos, em sua maioria compostos por jovens realizadores, eliminam a rigidez das hierarquias e valorizam as parceiras criativas, com rodízio de funções: o montador de um filme será diretor do seguinte assim por diante. A própria direção em si, reduto sagrado do autor, passa a ser compartilhada por dois ou mais cineastas.

Outro cenário que vem desafiando a autoria se fortalece com a tecnologia digital e a possibilidade do hipercinema, ou cinema interativo. Tratam-se de produções experimentais recentes, geralmente curtas, que emulam a lógica dos games e criam narrativas interativas, nas quais o espectador, agora chamado de *interator*, pode decidir os rumos do filme. Ao invés do sentido imposto por um único autor a uma coletividade que precisa decodificar este sentido em uma recepção grupal na sala escura de cinema, o hipercinema propõe uma fruição individual, personalizada, que pede a participação do interator, transferindo a ele a responsabilidade pela evolução da narrativa. Assim, o peso do autor criador perde força, valorizando o espectador, que não mais consome passivamente o filme, mas o cria dentro de muitas possibilidades.

Apesar de todas as críticas e alternativas, a autoria não morreu. Continua forte como discurso crítico, estudo acadêmico e paixão cinéfila. E assim certamente sobreviverá, sendo de

tempos em tempos criticada, negada e desafiada. O certo é que todo filme contemporâneo traz em, em um grau de consciência maior ou menor, todos os outros filmes do mesmo gênero e estilo e todas as referências assimiladas pelo seu diretor. Todo filme, autoral ou não, é uma rede de relações e contatos com outros filmes. Alguns, os ditos de autor, evidenciam mais a colaboração de um artista-autor. Separar o que é referência cultural e artística de sua apropriação e transmutação pelo indivíduo é uma tarefa complexa, trabalhosa e às vezes obscura. Mas que continuará sendo levada adiante.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60**. Brasiliense, São Paulo, 1994.
- BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BUCKLAND, Warren, ELSAESSER, Thomas. **Studying contemporary american film**. New York: Oxford UP, 2002.
- GIOVANNINI, Giovanni. **A Evolução na comunicação – do sílex ao silício**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- JANSON, H.W., JANSON, Anthony. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- BRAUDRY, Leo, COHEN, Marshall (org.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford UP, 1992.
- RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- TRUFFAUT, Francois. **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

ACEITE: 25/02/2013

PROCEDIMENTOS ARTAUDIANOS EM BR-3, DO TEATRO DA VERTIGEM

Thayane A. Granero Ramos⁵⁰
Margarida Gandara Rauen/Margie⁵¹

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Resumo

O presente artigo aborda características do Teatro da Crueldade, idealizado por Antonin Artaud, enfatizando o pensamento sobre o Teatro e a Peste e como elabora os signos teatrais em sua teoria. Este referencial é aplicado em uma análise do espetáculo BR-3, do grupo Teatro da Vertigem, de São Paulo, relacionando-o ao Teatro da Crueldade.

Palavras-chave: Processos Criativos; Artes Integradas; Espaço Cênico; Teatro.

Abstract

This article discuss the characteristics of the Theatre of Cruelty, idealized by Antonin Artaud, emphasizing thinking about the Theatre and the Pest and how elaborates theatrical signs on his theory. This referential is applied in an analysis of the play BR-3, of the group Vertigo Theatre, of São Paulo, relating it to the Theatre of Cruelty.

Keywords: Creative Processes, Integrated Arts, Scenic Space, Theatre

⁵⁰ Graduanda do quarto ano do Curso de Licenciatura em Arte-Educação da Universidade do Centro-Oeste do Paraná.
E-mail: thayane_and@hotmail.com

⁵¹ É professora associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Com mestrado / Master Of Arts na Michigan State University (1985) e doutorado / Michigan State University, Estados Unidos (1987). Realizou três pós-doutorados como Fellow do Folger Institute (Washington, D.C., 1993, 1998 e 2002). Tem experiência com dramaturgia, direção cênica, performance. E-mail: margie.g.rauen@gmail.com

INTRODUÇÃO

Durante dois anos, segundo o diretor do grupo, Antonio Araújo, o grupo paulistano Teatro da Vertigem realizou uma pesquisa sobre a identidade do povo brasileiro a partir de três diferentes Brasis: "Brasilândia, bairro da periferia da cidade de São Paulo, Brasília, capital da nação situada no centro do país, e Brasiléia, cidade localizada no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia" (ARAÚJO, 2006, p. 17). A diversidade geográfica e socio-econômica desses Brasis foi transposta para uma peça em trânsito nas margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo, em 2006. O público, a bordo de um barco por cerca de 2 horas, vivenciava a saga da personagem bíblica Jonas em pautas que se alternavam no interior da embarcação e nas margens do rio, em cenários instalados ao longo da margem do percurso e em outras canoas, concepção do diretor Antônio Araújo, direção de arte e cenário por Márcio Medina, do iluminador Guilherme Bonfanti, com dramaturgia de Bernardo Carvalho, sonorização de Marcus Siqueira, Thiago Cury e Kako Guirado e figurino de Marina Reis. Em 2011, BR-3 foi reconhecida como "[...] a melhor produção mundial nos últimos cinco anos por inovar no uso e na ressignificação do espaço da cidade com perspectiva cênica" (SANTOS, 2011).

No contexto da pesquisa sobre formas de expressão artística integradas, este artigo objetiva uma breve análise da relação entre a obra de Antonin Artaud (1896-1948) e as opções estéticas do grupo paulistano Teatro da Vertigem na montagem de *BR-3*, conforme observações em vídeo.⁵² Considero, especialmente o livro *O Teatro e Seu Duplo*, lançado em 1938, no qual Artaud propõe o "Teatro da Crueldade", forma de manifestação cênica que questiona a hegemonia de tradições teatrais, como o uso de um texto literário e a preponderância do palco italiano como espaço legítimo para a realização de uma cena.

O artigo está organizado em duas partes. Na primeira, considero o *Teatro da Crueldade*, forma de encenação idealizada por Artaud a partir do momento em que ele começa a indagar-se sobre a finalidade e a maneira em que a cena estava sendo levada ao público no início do século XX. Segundo Rebouças (2009), Artaud foi um dos primeiros homens de teatro a propor uma encenação diferenciada na qual cada elemento seria repensado, desde o texto até a disposição do público no espaço.

Posteriormente é feita análise de BR-3 com base em observação de *performance* filmada em 2006 e lançada em vídeo pela produtora Casa Azul. Cabe ressaltar que, mesmo o grupo não se

⁵²Agradeço a Lucia Helena Martins (FAP-Pr), por compartilhar os materiais de sua pesquisa (MARTINS, 2011) e ao cineasta Evaldo Mocarzel, por disponibilizar, à orientadora, o conjunto de 2 DVDs, com a peça de 126 minutos e um documentário de 73 minutos

auto definindo artaudiano, o estudo da obras do grupo estará relacionado ao Teatro da Crueldade, sendo um deles a busca por espaços alternativos para suas encenações, como é o caso da encenação de BR-3 no rio Tietê: "Um esgoto a céu aberto, sem perspectiva de vida, com futuro incerto, independente do trabalho empregado na despoluição. Faço um paralelo direto com minha personagem Patrícia, tão morta e 'viva' quanto o rio" (LESSA, 2006, p. 74).

Depoimentos do diretor, da equipe técnica e do elenco, disponíveis em documentário lançado no mesmo ano, também complementaram a pesquisa.

ARTAUD E O TEATRO DA CRUELDADE

Antonin Artaud viveu a arte intensamente, dedicando-se ao teatro, à poesia, ao cinema e ao desenho. Porém, foi na arte da cena que deixou seu maior legado, o Teatro da Crueldade, que está sistematizado em *O Teatro e Seu Duplo*, livro no qual defende o seu entendimento sobre o verdadeiro teatro, aquele que se alastra como a peste, colocando as atrocidades da vida frente a seu espectador, porém não da forma tradicional com a qual o público estava habituado a ver no teatro Dramático, descritivo e narrativo (ARTAUD, 2006, p. 86)

Podemos compreender melhor o desejo de Artaud em criar o teatro da crueldade ao situar o período de vida do artista entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Para ele, não havia mais sentido em se procurar por momentos prazerosos ao assistir um espetáculo enquanto o mundo fora dos edifícios teatrais estava em completa desordem. Para o encenador "[...] uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos" (ARTAUD, 2006, p.24). Assim como a peste, o teatro deve ser epidêmico, alastrar-se mostrando o que há de mais verdadeiro e cruel à raça humana, curando-a ou trazendo uma crise ainda maior aos seus sentidos: "[...] o teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação" (ARTAUD, 2006, p. 29).

Artaud deixou amplo legado teórico a respeito do Teatro da Crueldade, concebido como um duplo do domínio do sagrado na união do pensamento, do gesto e do ato. Propõe uma maneira inovadora de usar a fala em cena. Para o encenador, a fala clara e articulada não deveria estar nos domínios do teatro, pois esta já pertencia à literatura. No teatro a fala deveria ser usada em suas possibilidades simbólicas e os sons não articulados e impossíveis de serem repetidos atingiriam o público de forma a causar estranhamento. Mas isso seria alcançado em conjunto com outros signos do teatro, tais como a música, a iluminação e os gestos, que teriam função tão importante quanto à fala:

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem dos gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopéias, linguagem sonora, mas que terão a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida com uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia (ARTAUD, 2004, p. 80)

Esse novo direcionamento ao uso da palavra, no entanto, não a transforma em gritos sem sentido, mas procura resgatar, segundo Derrida, o gesto oprimido que resta em toda palavra, uma palavra que se torne corpo, expressão pura e não mais ordens lógicas e discursivas, não mais palavra soprada. A palavra soprada é aquela que, no teatro tradicional, mostra o texto sobreposto ao trabalho do ator, em "[...] citações ou recitações de ordens" (DERRIDA, 1995, p. 160). Assim, diretor e ator devem obedecer ao escritor e às palavras impostas por ele em seu texto. Artaud dá grande valor ao que "[...] se denomina - no caso muito impropriamente - *onomatopeia*"⁵³ (DERRIDA, 1995, p. 161, grifo do autor), a hierarquia do escritor/autor se perde:

A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos à *beira* do momento em que a palavra, ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é *quase* impossível (DERRIDA, 1995,p.161) grifos do autor

O teatro, como o entendia Artaud, não poderia estar passível a repetições. Cada peça deveria ser única, o teatro voltaria a ser vida sem, contudo, imitá-la: "Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida [..]" (ARTAUD, 2004, p. 34). O que provocaria no público um estranhamento, não presenciado na cena tradicional. O espectador do Teatro da Crueldade, como aponta Artaud (deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar", diz Artaud (2004, p. 31).

Com o Teatro da Crueldade, resgatar-se-ia o que há de verdadeiro no teatro, e este passaria a agir de forma enérgica e implacável assim como é a vida:

E isto não somente no plano físico e visível, onde a crueldade está por todo lado, e adquire em todos os lugares o comportamento de uma força, mas também e principalmente no plano invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a

⁵³Uma onomatopeia é uma palavra criada com o fim de imitar determinado som, este não era o propósito de Artaud. O encenador usava as palavras em seu sentido mais puro, no sentido de sons que ainda não eram palavras claras, contudo, também não eram a imitação de um som já existente.

imensa soma de sofrimento que isto supõe, aparece como uma crueldade (ARTAUD, 2004, p. 105)

Artaud pretendia despertar, no público, a sensibilidade que havia sido perdida em tempos atrozos: "[...] certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração" (ARTAUD, 2006, p. 95).

Esta era uma tarefa árdua e o encenador sabia que não se realizaria apenas transformando o modo de emprego da palavra em cena. Seria necessário trabalhar os outros elementos teatrais, a fim de retirá-los do segundo plano no qual se encontravam e dar a cada um o merecido valor.

Influenciado profundamente pelo teatro oriental, Artaud encontra, neste, o que havia se perdido na encenação ocidental. O Teatro de Bali, merecedor de um capítulo em *O Teatro e Seu Duplo*, apresenta uma cena sustentada por significados gestuais e sonoros. Ao contrário do que acontecia na Europa quando Artaud sistematizou o Teatro da Crueldade, na cena oriental codificada havia "[...] muito pouco do teatro psicológico" (ARTAUD, 2006, p.35) pautado pelo texto.

Uma das inovações mais notáveis propostas por Artaud, além da atribuída à fala, foi no local onde seriam realizadas suas peças. Para ele, não seria possível realizar o Teatro da Crueldade sem que o distanciamento entre cena e espectador, causado principalmente pela configuração do teatro à italiana deixasse de existir. Artaud se desvincula desse tipo de palco e propõe espaços alternativos para suas peças, capazes de envolver o público de maneira mágica e ritualística:

Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 2006, p.100)

Para tal, Artaud propõe o uso de salas sem barreiras, nas quais não haveria obstáculos para a ação dos atores. A peça aconteceria sem intervalos. Ocorreria uma espécie de contágio do público que estaria imerso em uma cena "giratória", como diz Artaud, e sentado em cadeiras móveis podendo acompanhar a peça por todos os lados (ARTAUD, 2006, p.97), em espaços tais como "[...] um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certo templo do Alto Tibete" (ARTAUD, 2006, p. 110).

O teatro seria como um paralelo transcendente à vida. À representação caberia causar uma ilusão que levasse o espectador a uma condição única de magia. Para Artaud, o teatro

deveria envolver o público num estado em que este se sentiria em um ritual, o que não seria alcançado, segundo Artaud, com cenários, figurinos, gestos e gritos falsos. O teatro deveria sim “[...] nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro” (ARTAUD, 2004, p. 30).

De acordo com o encenador, a necessidade de agir diretamente e profundamente sobre a sensibilidade convida, no que tange à sonoridade “[...] a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levam ao uso de instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar novos instrumentos” (ARTAUD, 2006, p. 109).

Não haverá em cena, então, objetos do cotidiano a fim de representar uma cena naturalista:

Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas. (ARTAUD, 2006, p. 112)

Artaud foi um revolucionário na arte cênica. Visto como louco e mal interpretado em seu desejo de criar o Teatro da Crueldade, não recebeu a credibilidade merecida por seu trabalho. Porém, segundo André Lage, o pensamento artaudiano foi revolucionário e inovador, marcando:

Uma geração de atores e encenadores (Julien Beck, Judith Malina, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson) e contribuiu na formação do pensamento crítico de grandes teóricos franceses do século XX (Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze) (LAGE, 2008, p. 64)

Entretanto, não é possível confirmar a existência de um grupo que siga todas as características do Teatro da Crueldade, o que não exclui a influência de Artaud no pensamento teatral contemporâneo. No presente artigo, relaciona-se alguns dos procedimentos artaudianos ao grupo Teatro da Teatro da Vertigem e à montagem de BR-3.

BR-3: IDENTIDADES FLUTUANTES

BR-3 estreou em fevereiro de 2006. No quarto trabalho do grupo os participantes passaram por um processo de pesquisa de dois anos.

Antônio Araújo, diretor do grupo, afirma o desejo que tinha em criar algo a partir de “[...] símbolos nacionais pela metade, em construção” (MOCARZEL, 2006).⁵⁴ Em fórum com o grupo, a ideia é lançada e amadurece aos poucos.

Com seus planos traçados, tem-se início uma pesquisa de campo a fim de mapear diferentes identidades brasileiras. Eles viajaram de São Paulo até Brasília (DF) e em seguida para Brasiléia, cidade do estado do Acre. Em São Paulo, o grupo teve foco em um bairro periférico chamado Brasilândia. Desses três lugares, trouxeram concepções do que seria uma identidade brasileira.

BR-3 origina-se da pesquisa a respeito de “três diferentes Brasis” (ARAÚJO, 2006, p. 17). O grupo parte em busca de uma identidade nacional e depara-se com uma não-identidade, com identidades flutuantes:

[...] que você nunca consegue prender nem materializar, porque é uma identidade que sempre escapa, fluida como a própria água. É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo (ARAÚJO, 2006, p. 20)

Esse conceito de identidades foi uma das bases para o processo de criação do espetáculo, tanto no que diz respeito à encenação e à dramaturgia, quanto sobre a iluminação, figurino e sonoplastia. BR-3 foi um espetáculo que potencializou a singularidade de cada um dos elementos teatrais, assim como propunha Artaud. Apesar de todos os trabalhos do grupo, aqui mencionados, fazerem uso do texto, este não é sobreposto aos outros signos, ou seja, os elementos da encenação não ficam em segundo plano apenas como ilustração da dramaturgia.

Como grande parte dos integrantes do grupo participou da viagem até Brasiléia, o repertório para a elaboração de cada signo em cena foi de certa forma singular. Quanto à iluminação, por exemplo, Guilherme Bonfanti mostra seus anseios no livro *Teatro da Vertigem: BR-3*, após mais de um mês de trabalho no Tietê:

Tudo o que foi trabalho parece ter sido esquecido, colocado de lado. Onde estão as experiências como os reflexos, cadê o fogo, as texturas e as temperaturas? [...] No Vertigem sempre trabalhei dialogando com a arquitetura dos espaços, a luz esteve sempre carregada do mesmo significado que o espaço traz (BONFANTI, 2006, p. 85)

⁵⁴Todos os depoimentos foram transcritos de documentário em DVD produzido por Evaldo Mocarzel (2006), em projeto patrocinado pela Petrobrás, por meio da lei de Incentivo à Cultura/ MINC e Programa Municipal de Fomento ao teatro/ Secretaria de Cultura de São Paulo.

Mesmo que não haja uma relação explícita do espetáculo com o Teatro da Crueldade, podemos relacioná-lo em vários momentos da encenação, como no caso da iluminação. Para Artaud “[...] a luz de uma caverna verde não coloca o organismo nas mesmas disposições que a luz de um dia de ventania.” (2006, p. 92), ou seja, a iluminação possui grande influência em como o espectador irá receber as informações vistas em cena. O autor ainda diz que “[...] a fim de produzir qualidade de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 2006, p. 109). Há cenas de BR-3 que podem ser usadas para exemplificar tal uso da luz. O primeiro é o momento anterior à entrada do público na embarcação (figura 1): tudo está escuro e então se escuta sons de tiros, cujo o propósito parece ser de assustar o público. Se pensarmos que o espetáculo ocorre em São Paulo, cidade onde se tem notícias diárias de violência, não seria um equívoco concluir que os tiros causaram certa apreensão no público. Segundo Raphael Cassou: “[...] alguns minutos ali parados sem saber para onde ir e em seguida escuto tiros ao que parece de revólver. Seria esse o início da peça? [...] Para minha sorte era sim a apresentação começando” (2008, s/p).



Figura 1 – Foto Nelson Kao⁵⁵, embarque do público n barco. Início da interação no ambiente ficcional da “igreja evangélica”

Um segundo momento é quando ocorre uma cena dentro de uma das canoas que transitam ao longo do barco do público e os atores dizem: “[...] a cidade provisória está em

⁵⁵ Imagem de domínio público, retirada do site do grupo

chamas” (DVD BR-3). A iluminação na embarcação, nesse momento, é vermelha e ouve-se som de madeira queimando, causando a impressão de que o fogo que se alastra pela cidade está refletindo naquele barco.

Mais do que uma encenação, BR-3 é a integração com a interferência urbana por meio das artes visuais e da música.

A sonoplastia merece destaque não só no momento citado a respeito da canoa, mas ainda em outros momentos. A forma como os sons são usados revela a integração de linguagens artísticas na peça, não servindo, a música, apenas como ilustração ou intensificação de algo contido no texto. O processo de criação sonora do espetáculo esteve voltado à identidade musical dos lugares por onde o grupo passou durante a pesquisa de campo:

A partir das referências da pesquisa, das vivências em Brasilândia e do percurso de Brasília até o Acre, buscamos ressignificar os materiais sonoros e as funções mediante a captação e o reprocessamento ao vivo do texto, do ambiente do rio Tietê, mesclando com elementos pré-gravados e intervenções ao vivo. (SIQUEIRA E CURY, 2006, p. 89)

O momento em que Jovelina (ainda sem se nomear Vanda) vai até um escritório perguntar a respeito do marido, os sons ouvidos são de telefone, máquinas de escrever, portas batendo, passos e vozes de pessoas. No local há apenas Jovelina e um homem que lhe dá informações, porém, tem-se a impressão de que o lugar está cheio de outras pessoas trabalhando.⁵⁶ A forma como BR-3 foi registrado em vídeo transforma o espetáculo em um verdadeiro ato cinematográfico, e no caso citado acima, a iluminação, a sonoplastia e o cenário (que em toda a peça se apresenta como uma grande instalação – figura 2) guiam fortemente as impressões de quem o assiste.

⁵⁶Vale ressaltar que essa impressão se tem ao assistir o DVD de BR-3, já que nenhum questionário foi aplicado aos espectadores para saber suas impressões.



Figura 2- Foto Nelson Kao⁵⁷

No que diz respeito à voz, há um trabalho sonoro muito intenso. Como o local de encenação compreende um espaço aberto e grande, os atores usam microfones em cena, o que pareceu, em certo momento um problema para os técnicos de som, mas foi resolvido com êxito, conforme depoimento de Kako Guirado:

A gente tem uma grande dificuldade, até o momento, com atores. Os atores todos vêm de uma interpretação de impostação de voz, de uma projeção teatral, que dentro desse espetáculo é uma coisa difícil “da” gente trabalhar, porque além do microfone “tá” colado ao rosto do ator e a emissão é muito presente, a gente remete de uma maneira, o público, exatamente dentro da cena, como se a gente tivesse uma projeção da sonorização e coloca o público como se ele estivesse colado à cena, mesmo ela estando a uma distância muito grande, então é uma questão muito delicada de se trabalhar (documentário BR-3)⁵⁸

Em vários momentos do espetáculo, há uma ressonância da voz dos atores e também a distorção da mesma (conseguida eletronicamente) capaz de sugerir o estado psicológico dos personagens, muitas vezes atormentados. Essa tormenta também tem suporte na narrativa, que apesar de ser cronológica, não possui um texto óbvio e linear. As personagens, às vezes, parecem estar num delírio ou num sonho, que vai se transformando de acordo com as identidades assumidas por estas ao longo da peça, como é o caso de Jovelina, por exemplo, nas cenas iniciais, parecia mais centrada e com objetivos assume o nome de Vanda, já vivendo na cena de Brasilândia, ela parece estar perturbada por fantasmas e alucinações. Nessa cena, a iluminação, o

⁵⁷ Imagem de domínio público, retirada do site do grupo

⁵⁸ Transcrição da fala de Kako Guirado, responsável pelo “desenho de som” ou projeto acústico de BR-3.

cenário, o figurino e a música relacionados à personagem são inteiramente diferenciados dos que estão relacionados à identidade de Jovelina, como visto no DVD do grupo.

As identidades transitórias, flutuantes ou não-identidades das personagens são evidenciadas, ainda, pelo uso do figurino e de máscaras. Quando passa pela cidade provisória, Jovelina está vestida com roupas de cor “[...] branca e empoeirada que remete à construção de Brasília” (REIS, 2006, p. 88), assim como os trabalhadores que estão construindo a cidade. Quando está em São Paulo, Vanda usa roupas vermelhas, tal como Jonas e Helienay, referindo-se, também, segundo Marina Reis, aos “[...] tijolos amontoados de Brasilândia” (2006, p. 88). Quando Jonas vai para Brasília, ele usa figurino que representa esse local: “[...] o verde, o marrom e a borracha que representam o caminho Acre-Brasília, seu resto de floresta, a floresta/pasto, a aldeia, o seringal, distinguem cromaticamente o percurso BR-3” (REIS, 2006, p. 88). Quanto às máscaras, elas são usadas em vários momentos e parecem ser mais fortes na representação de personagens que não possuem um nome/identidade definidos ou em cenas nas quais algum personagem morre e passa a usar uma máscara neutra, sugerindo que deixa de possuir identidade.

Ligando-se os aspectos mencionados à criação dos personagens, segundo Lúcia Helena Martins (2012), BR-3 apresenta personagens alegóricos e simbólicos, sem uma individualidade definida. Apesar de possuírem cada um seu nome, os personagens estão mais relacionados às identidades que foram criadas sobre a população dos “Brasis” pesquisados.

O RIO E A PESTE

Esse subtítulo trata especificamente da relação do público e dos atores com o Rio Tietê, fazendo relação à resignificação do rio e ao Teatro e a Peste.

O Rio Tietê é um lugar que, com o passar do tempo, tornou-se ignorado pela população paulistana, a qual tenta ser, de certa forma, indiferente ao rio, como visto em relatos no documentário de BR-3. Em livro sobre o projeto, Marília De Santis (2006, p. 74) afirma:

Tive e tenho medo do rio denso: água escura, perigosa, cemitério de cães, capivaras, corpos, sapatos, garrafas pet. [...] Quando passa um cão boiando, sigo em frente. Acredito no poder do rio e no poder do homem. Abandono o desejo e não ver o que não quero e me concentro no novo.

É para esse esgoto a céu aberto, para o cemitério de animais que BR-3 segue dando de volta ao elenco e aos espectadores a noção de que “aquilo” é um rio e possui seu curso natural,

sua vida. Mas é, também, a presentificação da peste no meio da cidade, uma cidade com uma cicatriz que sangra todos os dias:

O mal da peste toca o corpo e o transforma ao extremo, e finalmente remanesce intacto; e ao ser tocado parece que o foi não em sua matéria, mas em sua consciência e em sua vontade. Porém, tocado ou não, a peste é igualmente perfeita, com ou sem lesão real do organismo. (ARTAUD, 2006, p. 112)

No meio dessa ferida, o público vai assistir ao espetáculo e, uma vez dentro da embarcação, não há mais para onde fugir daquele ambiente insalubre. O cheiro de podridão tem o efeito de clausura para os espectadores e artistas pelo tempo de duas horas de espetáculo. Mas além de uma peste materializada, o Tietê também representa uma peste metafórica, expoente de degradação à beira da qual, inacreditavelmente, como visto no documentário, vivem pessoas marginalizadas.

Ao fazer uma peça dentro do rio Tietê, BR-3 potencializa o Teatro e a Peste idealizados por Artaud. A representação da marginalidade, de um mundo de drogas e de um Brasil quase esquecido, que é o Estado do Acre, envolvem o público em um espetáculo no qual ele mesmo realiza uma imersão nessa degradação.

CONCLUSÃO

Artaud passou por um processo muito intenso até chegar à concepção do Teatro da Crueldade. Esse artigo apresentou brevemente algumas das ideias desse modo de encenação, servindo-se apenas da pesquisa inicial sobre um assunto complexo ao qual poderia ser dedicado muito tempo de estudo. Aplicou-se apenas pequenos fragmentos do todo que é o Teatro da Crueldade, assim como ocorreu com o livro do encenador, *O Teatro e Seu Duplo*, no qual houve maior aprofundamento nas questões que poderiam ser relacionadas ao Teatro Vertigem, em BR-3.

Acredito que os objetivos da pesquisa foram alcançados, revelando o quanto o trabalho de Artaud foi influente na criação do pensamento contemporâneo, não só no que se refere ao teatro, mas em outras áreas do conhecimento humano também. Percebi que o autor é citado em trabalhos voltados à literatura, à psicanálise, às artes visuais, à filosofia. Ou seja, o artista “louco” que desejava ver a integração das linguagens artísticas, acabou influenciando para muito além dos pensadores da Arte.

Em BR-3, vemos que a poesia do roteiro, a música, as artes visuais (no cenário, nos figurinos, nas instalações, projeções e na iluminação) formam um todo, mas cada elemento poderia ser apreciado à parte. Verifica-se, portanto, não só em BR-3, mas também na Trilogia

Bíblica do Teatro da Vertigem, a integração artística aplicado ao estranhamento desejado por Artaud.

REFERÊNCIAS

- APPOLINARIO, Fabio. **Dicionário de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2009.
- ARAÚJO, Antônio. Projeto BR-3. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 15-19
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BONFANTI, Guilherme. Luz em construção. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 85-87
- CASSOU, Raphael: Na BR-3. Disponível em <file:///C:/Users/Usuário/Documents/TPA/fichamentos%20e%20artigo/Nova%20pasta/vertigem/ENSAIO%20CR%C3%8DTICO%20Na%20BR-3.htm>. Acesso 05 de novembro de 2012
- DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Lucia Helena. **Dejetos, detritos e devaneios: dramaturgias do espaço em Manifestações cênicas contemporâneas**. Disponível em: http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/DISSERTA%C3%87%C3%83O-Lucia.pdf Acesso 05 de novembro de 2012
- LAGE, André. **O teatro segundo Artaud ou a reinvenção do Corpo**. Disponível em <http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigo-publicacao/O%20teatro%20segundo%20Artaud.pdf> > Acesso em 05 de novembro de 2012
- LESSA, Bruna. Uma interpretação para o rio. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 74-75
- REBOUÇAS, Evril. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009
- SCHWINDEN, Luciana. Internamente. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 75-79
- TEATRO DA VERTIGEM. **Histórico**. Disponível em <http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>. Acesso 05 de novembro de 2012
- SANTIS, Marília de: O poder do rio. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006. p. 74
- SANTOS, Valmir: Representação brasileira premiada em Praga

Disponível em <<http://teatrojornal.com.br/blog/2011/06/representacao-brasileira-premiada-em-praga/>> Acesso 05 de novembro de 2012

SIQUEIRA, Marcus; CURY, Thiago: Paisagens sonoras. **Teatro da Vertigem: BR-3**. Org. Roberto Audio e Sílvia Fernandes. São Paulo. Perspectiva, 2006.

ACEITE: 18/02/2013

SOBRE A PERFORMATIVIDADE DA LUZ

Nadia Moroz Luciani⁵⁹

UNESPAR/FAP

Resumo

Este artigo pretende introduzir a questão da performatividade da luz, supostamente estabelecida a partir da presença/ausência do seu agente, o criador/operador de luz e sua relação com o espectador (cri)ativo da cena contemporânea. Para tanto, considera as transformações ocorridas na função e significação da luz com o advento do teatro pós-dramático e as formas de recepção surgidas simultaneamente aos conceitos de teatralidade e performatividade na segunda metade do século XX. Em seguida são analisados alguns exemplos em que a luz é performada dentro e fora da cena para demonstrar como a iluminação, através de sua teatralidade, explora a potencialidade da recepção criativa para alcançar sua performatividade expressiva.

Palavras-chave: Iluminação Cênica; Performatividade; Expressão; Recepção.

Résumé

Cet article veut introduire la question de la performativité de l'éclairage, possiblement établie a partir de la présence/absence de son créateur/opérateur et le public (cré)actif. Dans ce but, considère les transformations de la fonction et signification de la lumière après le théâtre post-dramatique e les nouvelles formes de réception simultanés aux concepts de théâtralité e performativité apparus vers la moitié do XX^{ème} siècle. En suite sont énoncés quelques exemples d'éclairages performés en dedans et en dehors de la scène pour montrer comme la lumière révèle sa théâtralité en explorant la réception pour achever sa performativité expressive.

Mot-clé: Éclairage; Expression; Réception; Performativité.

⁵⁹ Mestranda em Teatro no PPGT – CEART/UEDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina, Professora de Iluminação Cênica e Design Cênico nos Cursos de Artes Cênicas e Teatro da FAP/UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná e Coordenadora do LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica da FAP - Faculdade de Artes do Paraná. Professora de Iluminação Cênica no MBA de Dança das Faculdades Inspirar e do Curso de Especialização em Cenografia de UTFPR.

Ao dar início aos estudos de mestrado sobre uma proposta de metodologia para a investigação e o ensino da Iluminação Cênica, a autora deparou-se com uma questão fundamental que até mesmo antecedia a temática da dissertação: a função de significação que a luz desempenha no espetáculo a partir do final do século XIX, considerando as transformações ocorridas neste sentido com o advento do teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007) e as formas de recepção surgidas simultaneamente aos conceitos de teatralidade e performatividade estabelecidos pelas teorias elaboradas na segunda metade do século XX. Desde o final do século XIX, quando a luz adquiriu, através dos experimentos de Appia, Craig, Artaud e Jouvet, entre outros, forte caráter significativo e constitutivo do Teatro Total⁶⁰ preconizado por Wagner (ROUBINE, 1998), sua função simbólica foi sendo acentuada até tornar-se parte indissociável da expressividade do espetáculo dramático. A luz ganhava status de signo e linguagem, cuja função narrativa igualava-se à do texto ou representação física dos atores ou do cenário. A força imagética da cena atinge patamares ainda inalcançados, considerando toda a história do teatro ocidental, e a encenação extrapola a ilusão e a representação da realidade para exprimir emoções, sentimentos, sensações e impressões do encenador, que a cria e faz materializar no palco.

A partir da modernidade, a própria característica narrativa do teatro é posta em xeque pelas experiências pós-dramáticas e a iluminação acompanha este limiar entre mostrar e ocultar, dizer e sugerir, determinar e desconstruir. As unidades de tempo e espaço são derrubadas e a narrativa fragmentada para dar lugar às sensações e interpretações livres possibilitadas pela encenação. O espectador assume a co-autoria da cena e ganha liberdade para ver, perceber e assimilar o que é encenado como lhe aprouver, pois é na sua interpretação e participação que a representação se realiza. A função da luz se transforma e assume novas características e encargos, a visibilidade da cena ganha espaço e a recepção se converte em parte constitutiva desta cena, incumbindo a luz de um papel primordial.

Em sua proposta de alfabetização visual, Donis A. Dondis defende que a visão é natural, mas a capacidade de criar e compreender mensagens visuais com eficácia só pode ser alcançada através do estudo (DONDIS, 2009. p.16). Ao qualificar a iluminação como linguagem e enquadrá-la em um sistema sócio-cultural cuja comunicação que deve ser recebida e interpretada pelo espectador, fica estabelecida a necessidade de alfabetização visual como instrumento de controle da eficácia da comunicação e informação através da luz de um espetáculo. Outra abordagem de Dondis com forte relação com o fazer artístico da luz é relativa ao conteúdo e à forma, componentes básicos e

⁶⁰ Conceito preconizado por Richard Wagner que considerava o drama musical como a “obra de arte total”, cujos elementos constitutivos tinham todos igual valor e importância, gerando uma convergência e cooperação entre as linguagens artísticas do espetáculo.

irredutíveis de todo meio que se apresenta como elemento de conexão entre o artista (elaborador da mensagem) e o público (receptor). O significado, para ela, depende da resposta do espectador e tem relação com a sua rede de critérios subjetivos, através da qual ele modifica e interpreta a manifestação do artista. Para Dondis “o compositor visual deve compreender os complexos procedimentos através dos quais o organismo humano vê e percebe as coisas, e, graças a esse conhecimento, aprender a influenciar as respostas através das técnicas visuais” (DONDIS, *op.cit.* p.134), pois, segundo ela, o conteúdo e a forma constituem a manifestação e o mecanismo perceptivo é o meio para sua interpretação.

Benjamin, ao escrever sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1996), também afirma que a evolução das formas de expressão visual através do tempo alterou a forma de ver e de se relacionar com as imagens. Para Dondis, toda reprodução pressupõe uma reelaboração do significado, uma criação e disposição dos elementos visuais que compõem a mensagem. Ela alerta para a transformação ocorrida na arte e em seu significado ao longo da história e da evolução tecnológica, sem que houvesse, ao mesmo tempo, uma modificação equivalente na estética das artes, que manteve seu caráter subjetivo ao considerar a criação apenas como inspiração. Para ela, toda criação ou reprodução pressupõe, sempre, uma intensão, principalmente a partir dos adventos da fotografia e do cinema, que fizeram com que *ver* passasse a significar também *compreender*. Através do seu conceito de alfabetismo visual, ela considera que o fato de expandir a capacidade de ver acaba por expandir também a de criar ou compreender uma mensagem visual. Dondis explora as teorias desenvolvidas pela Gestalt para explicar que o significado não é inerente à obra, mas sofre influência do contexto e dos componentes físico e psicológico do observador, que o modifica a partir da sua recepção. (DONDIS, *op.cit.* p.131-132)

Por muito tempo acreditou-se que a luz estaria a serviço do espetáculo, do encenador e do “sentido” que a cena deveria ter e apresentar aos olhos do público. Mas é possível considerar, contemporaneamente, que esta cena não tenha que ter ou fazer sentido, o que leva a repensar a significação da luz no espetáculo pós-moderno. Cibele Forjaz afirma, em seu artigo sobre a linguagem da luz no teatro pós-dramático (FORJAZ, 2008. p.151-171), com base no conceito de pós-dramático de Lehman, que, num contexto em que a própria ideia de narrativa e de unidade da ação dramática é questionada, a função da luz se transforma. Com isso, ela corrobora não apenas com a compreensão da multiplicidade e infinidade de interpretações, mas também com a participação do espectador na condição de sujeito, de co-autor da obra, entendendo a realidade polifônica da luz e da manifestação teatral, em que mais vale a sensação provocada que o sentido previamente atribuído.

Neste viés do sentido geral da cena, se alcança outra reflexão bastante relevante, que nela interfere de maneira crucial: a da sua veracidade e credibilidade frente à recepção e absorção pelo espectador. De Marinis alerta para o que chama de “competência teatral” e explica que ela deva ser “entendida como o conjunto de tudo aquilo [...] que coloca o espectador em condições de compreender [...] uma representação teatral.” (MASSA, 2010. p.32) Assumindo que o teatro seja considerado um meio de comunicação e transmissão de sentido, visando uma plateia e seu entendimento por parte dela (MASSA, 2010. p.8), o que faz, então, com que a atinja de forma mais ou menos “eficaz”? Esta questão leva a confrontar a função de significação da luz e os novos paradigmas de recepção e experiência do espectador como construtor desta cena. Com isso, a luz demonstra seu potencial para uma nova participação na construção e investigação da cena pós-dramática: sua função poética.

A denominação de função poética da luz encontra eco, entre outras, nas afirmações de Zumthor (2007), que declara a influência direta da postura e forma de recepção do leitor (receptor) sobre as percepções e prazeres frente ao poético, e Féral (2008), que afirma que a teatralidade é o resultado do trabalho poético do artista, um jogo de ilusões e aparências, cuja linguagem valoriza mais a ação do que a representação. Para ela, performar é também entrar no jogo, engajar-se, e, citando Schechner, ser, fazer e mostrar (FÉRAL, 2008. p.200), ações reconhecidas pelo artista no seu processo de criação que evocam, antes mesmo que a noção de teatralidade, a de performatividade. Para Féral:

Uma das principais características deste teatro [performativo] é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (FÉRAL, 2008. p.209)

Neste sentido, os estudos sobre a recepção de Massa levam ao entendimento de que, neste processo, mais vale se questionar sobre o que a obra provoca no receptor, o que acontece com ele, do que um eventual sentido prévio elaborado pelo artista (MASSA, Clóvis. *op.cit.* p.30). Segundo Massa, De Marinis considera a experiência como subprocesso dos atos receptivos, a saber: percepção, interpretação, reações cognitivas e emotivas, avaliação, memorização e evocação (*Ibid.* p.33). Voltando a Zumthor, é possível traçar um paralelo entre o teatro performativo definido por Féral e a prática discursiva definida por ele como “poética” ao afirmar que a performance é o único modo vivo de comunicação poética. Para ele, o que o poético tem de

profundo encontra-se na capacidade de ser percebido e de gerar seus efeitos face à presença ativa de um corpo, um sujeito em sua plenitude de existir no espaço e no tempo, que ouve, vê, respira e sente odores e texturas. Assim, a qualidade poética da expressão de um texto [ou ação] está em sua capacidade de provocar sentimentos, produzir efeitos, proporcionar prazer (ZUMTHOR, *op. cit.* p.35). Porque, então, não dizer o mesmo da qualidade poética da luz, de qualquer outra linguagem do espetáculo ou do próprio espetáculo que, desde que afetados, influenciados e alterados pela forma e contexto de recepção e percepção a que seu público é exposto, produzem um efeito sensorial e atingem também resultados informativos ou comunicativos?

Marilena Chauí apresenta, em seu artigo *Merleau-Ponty: a obra fecunda*, uma interessante abordagem sobre o tema da recepção quando expõe o conceito de leitura criativa, que se dá quando “...não vejo letras ou sinais sobre uma página, mas participo de uma aventura de significações em que o escritor me invade arrastando-me do instituído para o instituinte, fazendo-me criador.” (CHAUÍ, 2011) Carmen Valdez também propõe uma abordagem semelhante com o seu conceito de espectador “*bricoleur da cena*” ao associar os conceitos de *bricoleur*, de Lévi-Strauss; pós-dramático, de Lehmann; obra aberta, de Umberto Eco e, finalmente, a semiótica da recepção teatral de De Marinis (VALDEZ, 2009). Nesse mesmo sentido, Roman Ingarden reconhece, segundo Massa, a atividade co-criativa do espectador ao desenvolver sua teoria da concretização a partir dos estudos sobre a recepção literária para investigar o processo de recepção do espetáculo teatral (MASSA, *op.cit.* p.19). A cena, assim, é aberta, não havendo um significado fechado que a anteceda ou mesmo durante a emissão. É na recepção que o espectador *bricoleur* define, para si, individualmente, um sentido próprio para o que acaba de experimentar.

Paralelamente, uma ampliação no âmbito e abordagem da atividade teatral enquanto ação cultural e social levam, segundo Mostaço, ao abandono do conceito tradicional de teatro textocêntrico e encenado pela constatação de um novo teatro (MOSTAÇO, 2009. p.24-5, nota). A compreensão deste novo teatro considera não só o momento da ação e o contexto em que se insere, mas sobretudo a realidade psicossocial e emocional dos envolvidos: agentes e espectadores, ambos partícipes. Schechner se serve dos estudos do antropólogo Victor Turner para relacionar a atividade teatral e performática às práticas rituais e aos jogos, definindo graus de personificação do ato performático em sua relação com a realidade cotidiana (FÉRAL, 2009. p.60). Considerando aspectos delineados a partir dos *Performances Studies* de Schechner é possível encontrar refúgio para uma nova compreensão da iluminação cênica, que deixa de ser informativa ou simbólica para justificar, no fazer operante, sua expressão e manifestação como ato performativo. Avançando um pouco mais, a iluminação também pode ser considerada, desta

forma, como ato perlocutório, dado seu desejo de produzir efeito sobre o interlocutor, neste caso o espectador teatral, durante o ato de recepção.

Enquanto que para Austin as enunciações performativas só podem acontecer na vida real, para Derrida o performativo está em qualquer processo de escritura, pois a concretização da enunciação performativa é aleatória, instável, ambígua e jamais unívoca, cujo risco e possibilidade de fracasso não a invalidam na ficção (FÉRAL, *op.cit.* 2009. p.72). Para Schechner, o performativo entendido como virtual simplesmente “acontece” (*ibidem.*), o que leva ao entendimento de que a performatividade pode abranger atos fictícios inseridos numa realidade de experiência real. Este seria o caráter primordial de uma luz considerada como performativa, uma iluminação que “acontece” em consonância com a ação cênica, ambos dados à percepção e experiência do espectador. Féral complementa, ainda, que é preciso, além da disponibilidade para a percepção, que haja um *saber* que complemente esta experiência (ZUMTHOR, *op.cit.* p.41-2). A teatralidade surge, segundo ela, deste saber do espectador, de que ele seja informado da *intenção do teatro* em sua direção. Este saber modifica seu olhar forçando-o a ver o espetacular, transformando em ficção o que poderia parecer realidade ou acontecimento, semiotizando o espaço em uma intensão instituída pelo ato performático (*Ibid.* p.41), que deve ser compartilhada entre aquele que contempla e aquele que desempenha. A teatralidade é que permite, então, a percepção do fazer performático.

Uma possível performatividade da luz se realizaria, assim, na teatralidade com que ela se manifesta em cena, executada pelo criador/operador que a “performa” segundo normativas pré-estabelecidas ou improvisações que acompanham a representação em curso e são dadas à contemplação, na intensão de provocar sensações e reações frente ao olhar que a interpreta e lhe atribui sentido. Este olhar, que Mostaço define como experiência singular e elementar de um indivíduo, vetorizada pelas tensões antagônicas e disjuntivas do *eu* e do *outro* (MOSTAÇO, *op.cit.*, 2009. p.39), é a base da teatralidade e performatividade encontradas na realização teatral pelo seu caráter dramático, representacional e inteiramente performático.

[...] a teatralidade não está ‘na coisa’, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem [neste caso, a iluminação] intermediando um sujeito e um objeto, para ficarmos na distinção clássica e que, não fortuitamente, remete também à metáfora objetual do próprio espetáculo *minimal*: algo a ser visto, alguém para ver .
(*ibidem.*)

Josette Féral argumenta, com base nos estudos de Schechner, que a performatividade não é um fim em si mesma, uma realidade concreta, acabada, mas que apresenta um potencial performativo (FÉRAL, *op.cit.*2009. p.65-6) na recepção ativa e participativa do espectador, considerado como co-criador da cena. Schechner afirma que “não há limites ‘teóricos’ [*theoretical limits*] para a performatividade” e que mesmo ações banais podem ser consideradas performance, através da imposição e realização de tais ações “**como performance**” [*...by framing these ordinary action “as performance”*] (FÉRAL, *op.cit.*2009. p.66), ou seja, da consciência de quem as realiza [criador/operador de luz] e da presença de quem as observa [espectador]. Ela colabora ainda para a compreensão da maneira como as técnicas e estratégias do design podem conferir performatividade à iluminação. Ao afirmar que a performatividade é a construção e reconstrução conscientes da realidade, destacando o reconhecimento intelectual das etapas desta construção, ela permite identificar, então, uma analogia desta ação performativa com o processo do design, tanto na criação e elaboração do projeto da iluminação entendida como linguagem, quanto no potencial de execução performativa durante o espetáculo. Da mesma forma, como nem toda ação dramática, cênica ou teatral pode ser considerada performance, nem toda luz será performativa, mas o importante é reconhecer, com estes argumentos, seu potencial performativo.

Os conceitos de reprodutibilidade de Benjamin (1996) e de simulação de Baudrillard (1991) ajudam a compreender como a simultaneidade entre original e cópia faz com que o significado possa ser variável e absoluto, tornando cada performance única e plural em sua capacidade expressiva e poética. A iluminação performativa, ao acompanhar e corresponder esteticamente à representação, revela seu caráter variável, ajustado e original a cada reprodução, mesmo que pré-concebida e ensaiada (repetida). Teixeira Coelho afirma, na apresentação do livro *Sobre Performatividade* que “Embora uma partitura, um guia, um roteiro possa preexistir a este processo [obra de cultura ‘orquestral’ de reunião e interação entre pessoas], o resultado, a que se dá o nome de obra de cultura, só virá a existir graças à interação performática dos participantes do conjunto.” (MOSTAÇO, 2009. p.8) Para Mostaço, no núcleo da performatividade está o conceito de simulação, ficção ou experimento, simultâneos ao agir em tempo real, na presença do outro (*Ibid.* p.35). A ênfase está tanto sobre o modo como as ações são realizadas quanto recebidas, assimiladas e transformadas pela experiência.

Os conceitos intrínsecos da performatividade – ambiguidade, fluxo e instabilidade – são, assim, transpostos para a execução da luz durante o ato cênico. O jogo do desdobramento de Schechner permite compreender esta ação cênica performativa. Carlson cita, a este respeito, a auto-reflexibilidade e Terrin fala do estranhamento (consciência e reflexão), comparando-a ao

efeito brechtiniano de distanciamento como elemento fundante da performance. Este fenômeno nem sempre ocorre na vida real, mas é imperativo na ficção, onde sempre há a participação de um outro que contempla ou observa. A teatralidade, que está na ordem da percepção, e a performatividade, na ordem do fazer, aliam-se na reprodução operacional do projeto de iluminação do espetáculo que permite a criação de um universo localizado na transição entre o real e o ficcional, envolvendo a entrega, o risco e a intensidade, esta última citada por Terrin como uma das conotações essenciais da performance, juntamente com o estranhamento e a interação (TERRIN, 2004. p.353-54). A dualidade do mundo (afeto e dor, guerra e solidariedade, violência e virtuosidade) é apontada por Mostaço (*op.cit.*2009. p.36) como correspondente à dualidade do ser e o espetáculo (teatral, performático) o faz confrontar esta realidade de forma sensitiva e pungente. Os limites entre o real e o ficcional estão cada vez mais difusos, assim como a separação entre palco e plateia, cena e público, performer e observador. A experiência compartilhada revela semelhanças, ressalta diferenças, mas insere ambos num mesmo universo de ficção em que a realidade se torna presente na ação.

Uma iluminação performativa apresenta, então, como característica essencial, a intensão de tornar real o que seria antes ficcional, gerar consciência ao fazer e ao compartilhar a ação cênica, dando a perceber a realidade do que é executado ou “performado”. Um recurso muito utilizado para alcançar este tipo de resultado é a operação ou manipulação dos recursos de iluminação de maneira visível ao público. Esta atuação permite o distanciamento e o estranhamento que denotam esta consciência do fazer teatral ao fazer notar pelo público a presença do agente que a executa e a imprevisibilidade e risco inerentes à esta ação. Quando um operador de luz opera uma mesa ou um ator ou performer manipula uma fonte luminosa em cena, sua atuação torna-se concreta e real, desnudando o truque e demonstrando a face real da cena: um indivíduo em situação real, presencial e intencional. O público adquire, forçosamente, consciência da existência deste manipulador, eliminando qualquer possibilidade ilusionista ou mágica no acontecimento da iluminação do ambiente e da cena. Não há resquício de naturalidade ou previsibilidade, o aqui/agora da cena transpassa o nível ficcional para adentrar o momento real compartilhado por performers e espectadores, que podem também atuar como agentes desta ação performática: uma ator entrega um refletor para um espectador selecionado aleatoriamente e ele não só escolhe o que verá, como também enfatiza a sua escolha para outros espectadores próximos, tornando-se partícipe da construção da cena. É possível ainda haver a interação entre criador/operador de luz e atores/cantores/dançarinos pela interferência mútua sobre a atuação

de ambos através da interação entre a manipulação dos recursos luminosos e reações visuais ou orais estabelecidas entre eles.

Esta atuação performática do criador/operador da luz visível ao público pode ser ilustrada com alguns exemplos de trabalhos contemporâneos brasileiros, cuja escolha por este tipo de manipulação e pela presença física do agente da luz em cena segue motivações poéticas e princípios estéticos variados, mas sempre ligados à forma de expressão e interação com a cena e com o público. O primeiro exemplo é o espetáculo *Suite 1*⁶¹, da Companhia Brasileira de Teatro, em que a atriz e iluminadora Nadja Naira, atuava e executava a iluminação do espetáculo simultaneamente no palco, às vistas do público. Um dos motivos que levaram à esta opção de operação aparente da luz foi o de reforçar a crença da companhia de que não é preciso esconder do público o teatro e seus truques para que, mesmo assim, ele se envolva, prontifique-se a ouvir a história contada e se comova. Para eles, é habitual o uso recursos desta natureza: relação direta com o público, luz da plateia acesa ou indicações de estado (rubricas) na fala dos atores. Segundo a iluminadora:

Esses recursos sempre nos fazem lembrar que estamos lá, naquela sala, naquela hora, naquele dia. Nos ajudam a lembrar do tempo real e a considerá-lo parte significativa da ação teatral. Quando tenho que mudar uma luz em cena, preciso, por um instante, me concentrar em algo muito concreto, que me obriga a estar ali muito ativa, esperta e não apenas envolvida com o personagem e a sua situação. Essa ação de sair e entrar da situação "teatral" (por exemplo em *Suite* - a inquisição ao Rani [ator Ranieri Gonzales, membro do elenco da peça]), é como colocar e tirar uma máscara. Supostamente, como eu mesma, a atriz/iluminadora, posso comentar algo com o público, trocar um olhar, um gesto, posso ainda resolver questões da cena, objetos que ficaram em lugares errados, lâmpadas que queimam, mesa que desconecta e trava, etc. etc. ... Tudo fica muito vivo!!⁶²

Ela explica que o principal motivo para a operação da luz deste espetáculo acontecer no palco foi o fato de que também atuava, mas acrescenta que se não fosse completamente visível, mas “meio escondido”, não configuraria uma opção estética e sim, um “arranjo” para algo “de que não se tem certeza de querer dizer”. Além da luz, havia também uma atriz que tocava um teclado, um que “operava” um pequeno aparelho de som e uma outra atriz que fazia uso de uma cafeteira elétrica em cena. Ela destaca ainda o fato de muitas pessoas nem notarem que a execução da luz

⁶¹ Espetáculo da Companhia Brasileira de Teatro estreada no Teatro , em Curitiba no dia , com texto de Philippe Minyana, direção de Marcio Abreu, cenografia de Fernando Marés e Iluminação de Nadja Naira. No elenco, a própria iluminadora e atriz Nadja Naira, Thaiz Tedesco, Chiriz Gomes, Ranieri Gonzales, Cristiane de Macedo e Giovana Soar.

⁶² NAIRA, Nadja, em entrevista concedida por e-mail à autora deste artigo no dia 15 de julho de 2012.

aconteciam no palco, dada a simbiose alcançada entre esta ação “real” e a ação “dramática” na constituição do espaço da cena.

Nadja explica que neste tipo de teatro praticado pela companhia, em que tudo se dá coletivamente, mas que mesmo assim comporta uma hierarquia, ou seja, a existência de um diretor, a decisão por estas propostas estéticas ou poéticas é principalmente dele, mas os atores e técnicos fazem suas propostas, opções, apresentam soluções e discutem contrapontos entre conceito/ideia e execução. Há uma integração dominante, na qual todos são parte do mesmo conjunto. Ela complementa afirmando que sem a operação da luz em cena, certamente o espetáculo seria outro, não aquele, pois esta opção se tornou parte constituinte e característica daquele espetáculo específico e único. Ela ainda acrescenta, sobre seu trabalho, “Para nós tudo é texto”⁶³. Alguém entra com as palavras, nós entramos com nossos corpos por onde a palavra passa e a partir daí colocamos as palavras em relação com o espaço, os objetos, a luz, o som e principalmente com o público, que para nós não ‘espera’ mas ‘funda’ esta ação.” Esta importância dada ao público, cuja atuação como “fundador” da ação permite sua interação com a cena interpretando-a e modificando-a a partir da percepção que tem dela, corrobora com o conceito de performatividade da luz apresentado neste estudo e reforça o conceito de espectador “*bricoleur da cena*” apresentado anteriormente⁶⁴.

Os dois próximos exemplos são criações do iluminador Paulo Cesar Medeiros, o primeiro para o espetáculo *Corte Seco*⁶⁵, da diretora Christiane Jatahy e o segundo para a peça teatral *O Livro*⁶⁶, da mesma diretora com o ator Eduardo Moscovis, que, além de atuar, também executa a iluminação do espetáculo em cena. No primeiro caso, o iluminador explica, a respeito da opção pela operação da luz, bem como do som e dos vídeos, em cena foi, segundo, da direção do espetáculo, ao encargo de Jatahy: “o espetáculo é formado por diversas cenas curtas, mas nunca sabemos a ordem em que elas vão aparecer. A diretora vai dizendo o número das cenas e nós

⁶³ Que se entende aqui como escritura no conceito apresentado por Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro: “A escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral.”

⁶⁴ Ver conceito apresentado na página 6 e nota 20.

⁶⁵ Espetáculo da Cia. Vértice de Teatro, *Corte Seco* é a terceira parte da trilogia “Uma cadeira para a solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade”, iniciada com o monólogo “Conjugado” e seguida por “A Falta que nos Move”. O espetáculo, com direção de Christiane Jatahy, contou ainda com orientação corporal de Dani Lima, colaboração dramaturgical de José Sanchis Sinisterra, cenografia de Marcelo Lipiani e iluminação de Paulo Cesar Medeiros e estreou em novembro de 2009 no Teatro Sérgio Porto no Rio de Janeiro.

⁶⁶ A peça teatral é um monólogo a partir do texto de Newton Moreno, com direção de Cristiane Jatahy e atuação de Eduardo Moskovis. Foi apresentada no Barracão do CIETEP durante o Festival de Curitiba em 2011 e contou, em sua concepção, com trilha sonora de Rodrigo Marçal, orientação corporal de Dani Lima e iluminação de Paulo Cesar Medeiros.

todos de som, luz, vídeo e atores, re-arrumamos o espetáculo para aquela cena pedida.”⁶⁷ Para isso, o palco foi arranjado colocando-se, na lateral, uma mesa em que todos os técnicos e seus respectivos aparelhos, bem como a própria diretora do espetáculo, ficam em cena. A ideia, segundo Medeiros, foi a de demonstrar que as interferências ou o desenrolar do espetáculo em cada apresentação podem e devem ser modificados por todos, inclusive pelo próprio público. Por isso a necessidade de que tudo fosse feito ao vivo, improvisado, até certo ponto, e visível. Medeiros retoma os primórdios do teatro como ação sociocultural ao descrever esta ação cênica como uma atitude artística que remete, aos que tem ação sobre ela, a fazer parte de um dos últimos encontros ritualísticos e presenciais do mundo: o teatro, explicando ainda que o teatro é, antes de tudo, uma força viva do presente, da presença e da atenção que gera e de que necessita. Esta reflexão acerca do “fazer” confere à atuação, seja do elenco, da equipe técnica, do espectador ou da própria diretora, também atuante durante a apresentação, o caráter performático do espetáculo como um todo e, particularmente, de cada uma das ações executadas, dentre elas a iluminação. A performatividade da luz está presente tanto na consciência do ato cênico de executar a luz quanto na imprevisibilidade e risco impressos na improvisação das cenas e da iluminação que incidirá sobre elas, dando-lhes clareza e sentido, conforme as demandas e necessidades de cada uma, a cada vez. Os recursos e efeitos podem estar previamente montados e instalados, mas a escolha de qual usar e de como proceder a cada instante do espetáculo ou executar cada ação ou movimento de luz cabe ao operador/criador no momento em que acontece a cena, conferindo-lhe uma performatividade análoga à do ator, reagindo a tudo que o cerca e conduzindo, a partir desse todo, sua atuação cênica.

No último exemplo, *O Livro*, Medeiros explica que a operação da luz em cena pelo ator Eduardo Moscovis representava uma forma de jogar com a ideia de superposição ator/personagem. Segundo ele “O personagem ia perdendo a visão durante o espetáculo e o ator/narrador ia conduzindo a história e controlando a luz/luminosidade ao mesmo tempo. Nesse caso a luz cênica estava diretamente relacionada com a ideia de capacidade de enxergar, então era importante que o narrador tivesse e demonstrasse esse controle sobre os instrumentos de luz.” Medeiros esclarece que ela a peça é baseada em um texto [de Newton Moreno] que conta a história de um personagem que vai cegando a medida que lê um livro, numa “metáfora sobre heranças familiares [o personagem toma conhecimento da cegueira que o acometerá por um bilhete do pai explicando o fato do mesmo ter acontecido com seus ancestrais], supostos destinos aos quais parecemos estar presos e nossa capacidade de fugir deles.” Isso é o que explica, então, a

⁶⁷ MEDEIROS, Paulo Cesar, em entrevista concedida por e-mail à autora deste artigo entre os dias 11 e 12 de julho de 2012.

decisão sobre a execução da luz às vistas do público, que poderia perceber, com isso, o “controle” do ator/narrador sobre o acender ou apagar as luzes, a possibilidade de clarear ou escurecer a cena, ampliando ou diminuindo “voluntariamente” sua capacidade de ver, ou seja, exercendo a “opção” entre enxergar ou não. Para Medeiros a peça fala sobre enxergar e ver, estar diante e estar presente. Fica fácil compreender este “estar presente” apontado pelo iluminador como a capacidade de intervir, de agir sobre a ação, de estar consciente do ato cênico, tanto na interpretação do personagem quanto na atuação como narrador ou na ação como manipulador dos efeitos luminosos. Mesmo que se considere uma direção de cena ou a criação prévia do projeto de iluminação, a performatividade está no poder de decisão delegado a este agente performativo que encontra-se presente em cena e tem o poder de agir, conscientemente, sobre ela, se expõe e apresenta, mais do que representa, um determinado papel. São suas as angústias compartilhadas com o personagem, bem como com o espectador, que por outro lado traz também as suas, ou com o indivíduo que decide e age sobre as condições luminosas do ambiente, seja ele mesmo (performer com acúmulo de funções) ou não (operador de luz), seja em cena (palco, plateia ou outro lugar visível ao público) ou fora dela (cabine de luz).

Considera-se aqui o conceito de presença na visão heidggeriana, que está mais associado à noção de existência do ser do que à presença corpórea de objetos. Ao significar a existência do homem, seu espírito e consciência, ele pode se manifestar mesmo com a ausência física, em que o indivíduo se faz presente através do existir de seu pensamento ou ação. O iluminador pode se fazer presente, então, através de sua atuação consciente e pela presença da luz que impõe à cena, tornando plausível concluir que a atuação visível não seja imprescindível para provocar o estranhamento, o distanciamento e a intensidade necessários para que uma iluminação possa ser considerada performática. A performatividade da luz pode ser encontrada também, por consequência, na realização de um projeto de iluminação não ilusionista, na sua interação com a cena, sua imprevisibilidade, a maneira de atingir, dispor, sensibilizar e transformar o espectador durante a atuação e, finalmente, na definição de uma linguagem performativa, que pode prescindir da presença física do operador, mas não da sua atuação performática em tempo real, no espaço ficcional da cena e na expressão poética dos recursos visuais propostos por um tipo de iluminação que poderia ser chamada, assim, de pós-dramática e performativa.

É, ainda, através da teatralidade desta luz posta em cena que a iluminação manifesta sua potencial performatividade face ao público, na recepção da imagem visual a que é submetido o espectador. Zumthor defende uma audição performativa do texto literário através da oralidade poética (ZUMTHOR, *op.cit.* p.36-42) citando Josette Féral:

Você entra numa sala de teatro onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e a teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação. (ZUMTHOR, *op.cit.* p.40)

É possível concluir, a partir da afirmação de Féral, que a teatralidade seja conformada pelo ato performático compartilhado entre agente e receptor, ou seja, no caso, entre o operador de luz (performer) com os efeitos perlocutórios que executa e o espectador (observador) que os recebe, numa ação poética sensorial e perceptiva que o leva à assimilação simultânea da informação visual que o atinge. A teatralidade revela, assim, a percepção do fazer performático, da ação simultânea a recepção, da criação simultânea à ação.

A este respeito, cabe ainda destacar um prática profissional percebida em processos criativos recentes da autora deste artigo⁶⁸ e cada vez mais frequente nas artes cênicas que podem ser assimiladas como performáticas. Apesar da existência de um plano prévio, de ensaios e repetições, de “acordos” e roteiros preexistentes, a ação cênica permite, atualmente, improvisos ou interferências da audiência que confere à execução do projeto de iluminação uma imprevisibilidade e risco que caracterizam, a partir de tudo o que foi exposto anteriormente, o caráter altamente performativo da criação e execução, muitas vezes simultâneas, da iluminação de um espetáculo. Aliado a isso há ainda a possibilidade de intervenções mediáticas também cada vez mais frequentes, que descaracterizam o espetáculo encenado e pré-configurado realista, ilusionista ou naturalista. O uso de imagens captadas no momento da ação, a interferência narrativa do público e a manipulação de instrumentos luminosos pelos performers em cena ou improvisadamente podem subverter e corromper completamente um plano de luz pré-estabelecido. Artefatos como projetores de imagem, refletores portáteis, lanternas, retroprojetores e outros recursos luminosos manipuláveis se fazem cada vez mais frequentes na cena contemporânea e conferem à iluminação seu caráter performativo, instável e, por vezes, imprevisível.

⁶⁸ Notadamente nos trabalhos desenvolvidos para os concertos e espetáculos do Corpus Estáveis do Conservatório de MPB de Curitiba – Orquestra a Base de Cordas, Orquestra à Base de Sopro, Vocal Brasileiro e Coral Brasileiro, cujos repertórios, marcação de cena e elementos visuais do espetáculo são definidos há dias da estreia e demandam uma ação bastante “performativa” em sua execução em curtas temporadas nem sempre repetidas. Este teor “performático” dos espetáculos confere à iluminação e à sua criação/execução simultâneas um caráter de improvisado e performatividade que comprova os argumentos apresentados neste artigo.

Estes estudos e considerações não configuram mais do que sementes, provocações a respeito de uma possível performatividade da luz, verificável em experiências profissionais práticas da autora em confronto com as teses e estímulos encontrados na preparação para o mestrado, nos felizes encontros com novos professores, pesquisadores e autores que, nesta trajetória, lhe apresentaram novos caminhos. Muito há ainda a ser descoberto, entendido e desbravado antes que sua proposta esteja plenamente madura, mas apontar a potencialidade performativa da luz na ação do criador/operador que, em consonância com a narratividade da cena e dispondo de recursos próprios à sua linguagem, constrói um discurso cênico de ambientação, caracterização e composição do espaço e da imagem com traços performativos, numa perspectiva estética, ou antes, poética, ajuda a vislumbrar um novo modo de fazer, de expressar o futuro das artes dramáticas e narrativas, cuja revelação encontra-se na experiência que proporciona e sensações que provoca neste espectador co-criador, a partir de processos criativos múltiplos e participativos, cuja experiência, acima da demonstração ou exposição, encontra na vivência sua maior expressão e realização.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 165-196.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. In: **Revista Cult**, 123. São Paulo: Editora Bregantini, 2011. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/>

merleau-ponty-a-obra-fecunda/ Acessado em: 10/05/2012.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta nº 8**. São Paulo: ECA-USP, 2008.

_____. Performance e Performatividade: o que são os *Performance Studies*. MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia (Organizadores). **O Pós-Dramático: Um conceito operativo?** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 151-171.

LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MASSA, Clóvis. Teatro e Recepção. MOSTAÇO, Edécio (Organizador). **Para uma História Cultural do Teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena, a performatividade. In: _____; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 15-47.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TERRIN, Aldo Natale. Rito e teatro: a mediação da *performance*. In:_____. **O Rito: Antropologia e Fenomenologia da Ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004. p. 315-368.

VALDEZ, Carmen. O espectador como *bricoleur* na cena contemporânea: uma nova estrutura de comunicação. Artigo. Rio de Janeiro: **Portal de Revistas da UNIRIO**, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile>

/711/652. Acessado em: 24/07/2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ACEITE: 26/02/2013

TEATRO FÍSICO: NEM BARBA, NEM BURNIER

Alana Saiss Albinati⁶⁹
Diego Elias Baffi⁷⁰

Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR

Resumo

Este artigo relaciona as pesquisas do diretor Eugenio Barba junto ao grupo Odin Teatret, com as pesquisas do diretor Luís Otávio Burnier (*in memoriam*) e o grupo por ele criado: LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, no que diz respeito à relação destes com o termo *teatro físico*. Tendo como base informações de material bibliográfico e de entrevistas, conclui-se que, se partirmos do sentido que cada um dos artistas pesquisados atribui a tal nomenclatura e de algumas definições do termo, este se mostra inadequado à trajetória artística realizada por estes grupos até o presente momento.

Palavras-chave: Teatro Físico, Eugenio Barba, Odin Teatro, LUME Teatro, Luis Otavio Burnier.

Abstract

This article compares the researches from director Eugenio Barba of the Theater Odin group with the researches from director Luís Otávio Burnier (*in memoriam*) and the group founded by him: LUME (*Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*) at UNICAMP, in regards to their association with the term *physical theater*. Basing ourselves on bibliographical material and on interviews, we concluded that if we take into account the meanings each researched artist gives to such nomenclature, as well as some of the definitions for this term, it shows itself to be inadequate to the artistic trajectory of these groups until the present time.

Keywords: Physical Theatre, Eugenio Barba, Odin Theatre, LUME Theatre, Luis Otavio Burnier.

⁶⁹ Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação - Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR. alanasalbinati@yahoo.com.br

⁷⁰ Professor Assistente na Faculdade de Artes do Paraná FAP - UNESPAR, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenador do Projeto de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe. diego_baffi@yahoo.com.br

BREVE HISTÓRICO

O século XX foi um período em que nomes surgiram na área das artes cênicas tendo em comum a pesquisa direcionada ao trabalho do ator e sua fisicidade. Dentre os representantes desta abordagem são constantemente lembrados nomes como Constantin Stanislavski, Vsevolod Emilevich Meyerhold, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Este último iniciou seus trabalhos como discípulo de Jerzy Grotowski⁷¹ na metade do último século. Criou posteriormente o grupo “Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium” e a Antropologia Teatral, descrita no livro “Dicionário de Antropologia Teatral”. O teatro antropológico, que ainda permeia suas pesquisas e sua prática, é definido como “o estudo do comportamento pré-expressivo do artista que constitui a base de diferentes gêneros, papéis e tradições pessoais ou coletivas”⁷². Ao longo de todos estes anos Eugenio Barba deixou muitos discípulos e amigos com os quais compartilhou seu trabalho. Um destes foi Luís Otávio Burnier, o qual conheceu durante seu percurso pela França na década de 80⁷³. Na ocasião, estabeleceram uma primeira parceria, na qual Barba fez a sugestão para o figurino do solo no qual Burnier atuava na época.

O Luis Otavio, eu o encontrei na França. Ele participou de uma sessão internacional do ISTA⁷⁴. Isto foi para ele como uma espécie de descobrimento, que existia uma outra maneira de ver, analisar, perceber o todo que é espetacular, espetáculo não só as formas tradicionais de teatro. Produzimos também espetáculos das formas populares, por exemplo. Assim, depois dessa sessão da ISTA nós ficamos em contato e quando eu cheguei pela primeira vez no Uruguai com o Odin Teatret, em 1986, ele veio me encontrar e ver os espetáculos do Odin que nunca tinha visto. Então ele decidiu levá-los imediatamente a São Paulo, Rio, e dessa maneira, durante essa turnê que se criaram esses laços. Depois decidimos viajar juntos, ver algumas manifestações de teatro popular. A congada, candomblé. Fomos juntos a Salvador, encontramos um amigo dele que se chamava Paulo Goulart, um diretor que ensinava também na universidade. E dessa maneira começou a relação. Ele estava profundamente marcado por uma grande personalidade que era Decroux⁷⁵. Através da antropologia teatral e da maneira de inventar seu próprio teatro, que caracteriza o Odin, ele conquistou uma nova liberdade na utilização de toda a experiência com Decroux.⁷⁶

⁷¹ Jerzy Grotowski (1933 – 1999) formou-se em interpretação, foi diretor e teorizador do Teatro Pobre.

⁷² <http://www.odinteatret.dk/research/ista/theatre-anthropology.aspx>, site oficial da companhia, visitado dia 07 de novembro de 2012.

⁷³ Luís Otávio Burnier passou oito anos em Paris, entre 1975 e 1983. Coursou teatro na Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III e estudou na escola do ator, mímico e criador da Mímica Corporal Dramática, Étienne Decroux (1898 - 1991).

⁷⁴ Coletivo fundado em 1979 por Eugenio Barba, sediado na Dinamarca. Integrado por grupos de artistas e pesquisadores que se juntam para pesquisar, como foco principal, o Teatro Antropológico.

⁷⁵ Étienne Decroux (1898 - 1991) foi ator de teatro e cinema. Lecionou em várias instituições e em 1940 fundou sua escola, tendo como dedicação o estudo da expressão do corpo, desenvolvendo à técnica chamada de Mímica Corporal Dramática

⁷⁶ BARBA, EUGENIO. depoimento. [06 de abril de 2012]

Após seu retorno ao Brasil, em 1985, Burnier fundou o LUME Teatro, no princípio Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão e hoje LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. No ano de 1987, convidou Barba para vir ao Brasil pela primeira vez, e assim iniciaram uma forte relação de colaboração, que culminou na criação de um grupo paralelo de pesquisas que inclui desde então Iben Nagel Rasmussen, uma das primeiras atrizes do Odin e Carlos Simioni, o primeiro ator do LUME. No ano de 1995, Burnier faleceu, deixando como seu legado o LUME e a relação deste com o Odin.

Depois sim, em 87 a gente conseguiu trazer o Barba pra cá e alguns dos atores, pro Brasil pela primeira vez, aí a gente se interessou muito, por exemplo, uma das atrizes do Odin a Iben, em 89, me convidou pra fazer parte do grupo dela de pesquisa, e eu faço parte até hoje, chama-se Ponte dos Ventos. Então com a Iben, quatro anos depois que começou o LUME, eu comecei a ter acesso às técnicas do Odin, com uma diferença, porque a Iben é atriz do Odin, mas ela desenvolveu a maneira dela treinar. [...] Uma pesquisa paralela usando toda a carga do conhecimento do Odin, mas ela queria ir adiante. Inclusive a Dança dos Ventos⁷⁷ a gente criou junto. No primeiro ano nós criamos a Dança dos Ventos. E fomos desenvolvendo, aí ela colocou algumas outras coisas que existiam no Odin, que é o Samurai, o Fora de Equilíbrio. Mas aí fomos desenvolvendo. Então no LUME, o que acontecia, eu chegava lá da Dinamarca, que era uma vez por ano o encontro, chegava aqui no LUME e passava pros atores e a gente também aprofundava, com as coisas que tinham sido passadas lá pela Iben, chegávamos aqui e junto com o Burnier a gente transformava, pegava os elementos da Dança dos Ventos e transformava no que a gente queria, na busca da energia, nas diferentes qualidades de energia.⁷⁸

Outra questão que aproxima os grupos é o nome de “batismo”, pois ambos intitularam-se *laboratório*, apesar do LUME não usar mais esta denominação, e o Odin ser conhecido apenas por Odin Teatret. Havia uma necessidade de explicar e denominar as práticas, as técnicas, muitas vezes não compreendidas pelo grande público, pela população, e até mesmo pelos donos dos ambientes de ensaios, por vezes emprestados.

Na história do teatro, no século 20, há alguns homens de teatro que decidiram chamar também seu teatro “laboratório”. Alguns não disseram especificamente, Stanislavski não disse explicitamente, Artaud não disse explicitamente, eles falavam de teatro estúdio. Na realidade Grotowski foi o primeiro a usar essa palavra “teatro laboratório”. Que quer dizer isso? Que a pessoa que utiliza essa visão tem a intenção de dizer: “Isto não é um teatro como os demais”. Em nosso caso o teatro laboratório, no começo significava só uma coisa: nós não fazíamos espetáculo toda noite. Quando o prefeito da pequena cidade de Holstebro na

⁷⁷ A dança dos ventos é uma dança ritmada de passo ternário criada e desenvolvida pelo grupo Internacional Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen.

⁷⁸ SIMIONI, CARLOS. depoimento. [07 de fevereiro de 2012]

Dinamarca convidou este grupo de teatro estrangeiro que vinha da Noruega e eu cheguei a esta cidade, Holstebro, que tinha só 16 mil pessoas, não tinha público, não podia fazer espetáculos frequentemente, porque eu não sou capaz, eu utilizo meses e meses antes de fazer um espetáculo. Por isso que eu tive que me defender. E disse assim: eu vou ficar aqui com uma condição, que isto vai ser um teatro... eu não sabia como chamá-lo. Grotowski também tinha o mesmo problema, ele não tinha espectadores na cidade onde morava na Polônia. E por isso para se defender do problema do regime socialista onde tem normas de produção ele disse, eu sou teatro laboratório.⁷⁹

O LUME, também, sempre teve como uma das bases de seu treinamento, extenso tempo dedicado à pesquisa e ao trabalho de sala até a criação de seus espetáculos: “Durante anos o LUME desenvolveu suas pesquisas diárias de treinamento físico no salão de festas da Igreja Santana (...) Todas as manhãs os três se encontravam – o Luis ainda estava entre nós, guiando o caminho –, durante horas para treinar”⁸⁰. A comunidade começou a reclamar dos barulhos dentro do salão, e com isso Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, os três membros do grupo neste período, tiveram que fazer um ensaio aberto para alguns membros da igreja mostrando o treinamento físico que ali executavam. Tempos depois, o grupo se vincula ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, tendo assim um espaço para trabalhar. Estes exemplos nos permitem entender que a necessidade de enquadrar as pesquisas supracitadas em alguma nomenclatura, a dificuldade de explicar a prática e definir a técnica contribuiu para a opção pelo nome laboratório, como aquele que poderia resguardar estes grupos – Odin Teatret e LUME – de equívocos na interpretação dos seus trabalhos.

Para reforçar a ideia da necessidade de termos definidores do trabalho e que a escolha se dá também pela capacidade destes explicarem o que se pesquisa, tem-se no livro de Eugenio Barba “Teatro – Solidão, Ofício, Revolta”, uma referência ao uso de “técnica” como uma nomenclatura que por um tempo ele fez uso mesmo sem ter muito significado prático para sua pesquisa:

Esse “mito da técnica” alimentou nosso trabalho por bastante tempo. Depois, lentamente, comecei a ter dúvidas disso. Tive que admitir que o argumento da técnica era uma racionalização, uma chantagem pragmática – se você fizer isso, vai obter aquilo – que eu usava para fazer com que os outros aceitassem meu modo de trabalhar, para dar uma justificação lógica e útil a tudo isso.⁸¹

⁷⁹ BARBA, EUGENIO. depoimento. [06 de abril de 2012]

⁸⁰ Livro: 25 anos, lume teatro. p. 16;17.

⁸¹ BARBA, Eugenio. Teatro: Solidão, Ofício, Revolta. p.92.

Creemos que estas dificuldades de terminologias, a necessidade de explicação e enquadramento do que os grupos fazem perante sociedade, reafirmam a necessidade de buscar entender o trabalho do LUME e do Odin Teatret, a que se presta esse artigo. Esta indagação surgiu ao longo da prática iniciada por Alana Saiss Albinati em 2006 com o diretor Hermison Nogueira⁸², no Colégio Estadual do Paraná em Curitiba, que tinha como uma das bases técnicas o trabalho realizado pelo LUME. Nessa época, Albinati lia em diferentes fontes - citadas abaixo -, que aquela prática tratava-se de teatro físico, o que lhe soava estranho e lhe trazia os seguintes questionamentos: o simples fato de um grupo utilizar-se de intenso treinamento corpóreo seria suficiente para denominá-lo praticante de teatro físico? Não seria todo teatro, físico? Posteriormente a atriz buscou aprofundar estas questões na Iniciação Científica inicialmente intitulada “TEATRO FÍSICO: DE BARBA À BURNIER” (2011-2012) orientada por Diego Baffi dentro da Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR, culminando neste artigo.

TEATRO FÍSICO: DUAS POSSÍVEIS DEFINIÇÕES

No site do Estúdio Luis Louis - uma companhia que se autodenomina praticante de teatro físico – lemos: “O Brasil conta, hoje, com centros de pesquisa na área do Teatro Físico que se equiparam aos melhores do mundo. Destacam-se: o Grupo Lume, Barracão Teatro, Solar da Mímica e o Estúdio Luis Louis.”⁸³ Com isso surge mais uma pergunta: seriam apenas estes, ou todos os encenadores que têm uma pesquisa intensa de corpo poderiam receber essa nomenclatura? Étienne Decroux, mestre de Luís Otávio Burnier, fundador do LUME, chega a ser inserido nessa linha de trabalho:

Étienne Decroux, [...] nasceu em 1898 e percorreu quase todo o século XX com a postura de um artista pesquisador prático obstinado [...]. Sua ação no campo do teatro revelou a busca da superação da própria arte cênica, em modos de experimentação distinta, fazendo isso por meio do ofício de ator que possuía, da investigação artística realizada em si mesmo, por meio de sua experiência corporal, balizando o que tem sido denominado nas últimas três décadas de 'Teatro Físico' [...], expressão utilizada para categorizar a ênfase de trabalhos teatrais na performatividade do movimento e da ação de ator como eixo no processo criativo.⁸⁴

⁸² Diretor, ator e professor do curso extracurricular de teatro do Colégio Estadual do Paraná – Curitiba. Sendo também aluno de algumas das oficinas ministradas pelos integrantes do LUME.

⁸³ <http://www.cialuislouis.com.br/tf-panorama.htm>. Acesso em 15/maio/2012

⁸⁴ BYA, Braga. DECUPAGEM E DECOMPOSIÇÃO NA CRIAÇÃO DE UM CORPO CÊNICO INSÓLITO: ALGUNS ASPECTOS DA PESQUISA PRÁTICA DE ÉTIENNE DECROUX. O PERCEVEJO ONLINE. Volume 3. Número 1

O próprio Luís Otávio Burnier foi denominado como pesquisador de teatro físico no artigo “Elementos Do Treinamento Do Ator Que Potencializam a Criação Teatral”, de Marília Gabriela Amorim Donoso, que trata da relação do LUME com a Cia Luis Louis⁸⁵ onde ela afirma: “Estes grupos, embora com linhas de pesquisa diferentes dentro do universo do *teatro físico*, têm em comum o fato de trabalhar o ator a partir da pré-expressividade”. (grifo nosso)

Temos estes exemplos para afirmar a existência e utilização desta nomenclatura relacionada aos grupos base desta pesquisa e seus mestres. Mas afinal, qual o significado do termo teatro físico? Como relacionar o termo com uma pesquisa sem defini-lo? Sendo assim listamos algumas possíveis definições:

O termo Teatro Físico tornou-se conhecido nas artes cênicas nas últimas três décadas do século XX. Cunhado na Inglaterra, vindo a definir uma extensa gama de criações que transitam entre a Dança, Teatro, a Mímica e o Circo. É resumido como a síntese entre fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo o tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa dos atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos e demais criadores seja crucial.⁸⁶

Como já citado anteriormente, o século XX foi um período de inovações, especialmente as três últimas décadas. Os pesquisadores citados no início deste artigo ajudaram a romper com padrões, como o *textocentrismo*, o *diretor soberano*, o uso preferencial do palco italiano e a separação do trabalho de pesquisa do corpo com o da voz. Nesse período de mudanças, talvez fosse interessante empregar o termo *teatro físico* para os teatros que não tinham o texto como ponto de partida, com participações colaborativas, como uma forma de explicar/entender o que estava sendo pesquisado. Porém, no momento histórico em que estamos essa nomenclatura com esta definição não é mais válida, pois cada vez mais os grupos estão buscando diferentes formas de processos, o que faz o termo ser usado de forma aleatória e descontextualizado. Sendo assim, parece-nos excessivamente abrangente afirmar que o teatro físico é todo tipo de teatro que não parta do texto e que seja uma síntese entre fala e fisicalidade, por esta aceção não permitir um recorte específico das manifestações inseridas nesta terminologia. Outra possível definição para o termo seria a proposta por Victor Seixas:

A definição comum para Teatro físico é de um trabalho que pode se utilizar de texto, mas tem como foco principal o trabalho físico dos artistas, seus corpos seus movimentos no espaço. Um teatro extremamente visual onde a gestualidade/movimentação é o

⁸⁵ Centro de pesquisa e criação da mímica total do Brasil, com sede em São Paulo/Brasil

⁸⁶ MARTINS, Luiz Augusto. Disponível em: http://www.dan.ufv.br/evento/artigos/GT5_LuizAugustoMartins.pdf
- Acesso em: 10/maio/2012.

elemento primordial, colaborando ou às vezes substituindo a dramaturgia textual, também podendo substituir o cenário ou elementos cênicos pelo movimento/corpo dos artistas.⁸⁷

TERMOS E GRUPOS

Tomemos esta última definição. Relacionando-a com os grupos alvo desta pesquisa, temos que se por um lado à busca do Odin Teatret e do LUME é por um corpo que explore todas suas capacidades, por outro, isto não implica necessariamente em movimento no espaço. Pelo contrário, como diz Barba em *A Canoa de Papel*: “A energia pode ficar suspensa numa imobilidade em movimento⁸⁸”, ou seja, não implicam em grandes gestos, estes podem ser internos, imperceptíveis, colocando a energia em movimento, criando tensão entre os corpos, e não necessariamente o corpo desenhando no espaço. Seguiu portanto a dúvida tema desta pesquisa.

Dado que a pesquisa puramente bibliográfica não satisfizes as dúvidas apresentadas anteriormente, optamos por entrevistar integrantes dos grupos pesquisados para obter melhor clareza e certeza nas respostas.

No mês de fevereiro de 2012, Albinati foi à sede do LUME na cidade de Campinas (SP/ Brasil) para participar de um dos cursos de Fevereiro ofertados nos últimos anos por integrantes do grupo. Participou do curso ministrado por Naomi Silman⁸⁹ intitulado “Da Energia à Ação”, que buscava estudar um percurso do treinamento, da preparação corpórea à cena dentro do que é pesquisado pelos integrantes do LUME. Nesse período, aproveitou para realizar entrevistas com Carlos Simioni e Renato Ferracini.

No dia 07 de fevereiro de 2012 fez a primeira delas, com Carlos Simioni, integrante que teve mais contato com o fundador Luis Otavio Burnier. A primeira pergunta feita foi: “O Burnier usava esse termo *teatro físico*?”:

Não, não usava. Porque isso foi em 1985 quando começamos. Ele não usava este termo. Porque ele vinha do Étienne Decroux, ele foi discípulo do Decroux durante oito anos. Na realidade, todo o teatro físico principalmente na Inglaterra e na França veio também depois do Decroux, muitas das técnicas do teatro físico eram tiradas do Decroux. Mais os discípulos que faziam aula com Decroux e depois tentavam adaptar a mímica Decroux para o teatro físico. Eu acho que o LUME não faz teatro físico, ele parte do físico. Em suma pra mim o teatro físico é quando os atores usam o corpo, mas o espectador está vendo sempre o desenho do corpo. Muitas coisas são contadas pelo corpo. Corpo no sentido das variações do corpo, do virtuosismo corporal, de fazer ver cenas onde você não precisa fala, mas o

⁸⁷ SEIXAS, Victor. Disponível em <http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf>. Acesso em 13/maio/21012

⁸⁸ BARBA, Eugenio. *A CANOA DE PAPEL*. p. 92

⁸⁹ Naomi Silman, atriz e diretora teatral, nasceu em Londres e veio para o Brasil em 1997 quando passou a integrar o grupo LUME, sendo a integrante mais recente do grupo a ocupar a função de atriz.

desenho do corpo diz muita coisa. E isso tudo vem da mímica do Decroux. Então nesse sentido o teatro físico pra mim é isso, é corpo total, onde o corpo tem que falar.⁹⁰

Posteriormente, perguntou-se se esse teatro físico ao qual ele se referiu no final era sem o uso de texto:

Com o uso de texto também. Então pode ser generalizado. É porque é uma linha de teatro que chama teatro físico, então o LUME pode se encaixar em teatro físico, de uma certa forma porque a gente também usa o corpo, a gente parte do corpo, nesse sentido, mas o Burnier não chegou falando do teatro físico não falava do teatro físico. [...] a preocupação dele era sim o físico, mas aquilo que emanava do físico também, e também o quanto que o ator poderia crescer enquanto potencialidade de trabalho. Porém a ideia do Burnier também era chegar aqui e elaborar um sistema, uma técnica nova, que partisse do ator [...] Só que a sorte que nós tivemos é que quatro meses depois que eu estava aqui começaram a surgir outras coisas. O fato de você extrapolar os teus movimentos, extrapolar o teu corpo, surgiu o que a gente chama hoje de dança pessoal, que é a explosão de energia do corpo. Então o Burnier passou a não seguir mais o detalhamento do corpo, mas as explosões de energia que saiam do corpo ele tentava modelar com o corpo. Por isso que a gente esqueceu todos estes termos teatro físico, mímica Decroux, Grotowski, Eugenio Barba.[...]⁹¹

A conversa com o Carlos Simioni, nos fez perceber que para ele o termo em questão não tem uma definição concreta e única, incluir o LUME como pesquisador de *teatro físico* depende da definição que se optou por usar.

No dia 09 de fevereiro de 2012 realizou-se a entrevista com o Professor Doutor Renato Ferracini, outro integrante do grupo, iniciada pela seguinte pergunta: “Você acha que o termo teatro físico tem ou teve alguma relação com o trabalho do LUME?” A seguir segue um trecho de sua resposta, onde há um referencial histórico como compreendido pelo entrevistado, que ele relaciona com a trajetória do Grupo LUME:

Eu não sou uma pessoa favorável a este tipo de nomenclatura *teatro físico*. O *teatro físico* é uma denominação, eu nem sei se precisar exatamente de onde, mas eu vejo muito na Europa e nos Estados Unidos. Que vem um pouco como uma contraposição ao teatro dito psicológico, do personagem psicologizado, baseado no texto dramático. Então pra diferenciar o teatro baseado no personagem, no drama e no texto de um teatro baseado muito mais em uma fisicidade, numa potência física do ator ou dançarino, denominou-se que o teatro que não é baseado no texto, não é baseado na personagem, que não é baseado na estruturação da ação psicologizada em relação ao texto e ao personagem

⁹⁰ SIMIONI, CARLOS. depoimento. [07 de fevereiro de 2012].

⁹¹ Idem.

denominou-se principalmente na Europa de teatro-físico. E nos Estados Unidos também. Agora eu não sei te dizer exatamente de que lugar veio. Mas é muito comum essa denominação lá. [...] eu não concordo muito com isso. Primeiro porque independente se a relação é teatro que não é baseado no texto e teatro que é baseado no texto, teatro mais psicologizado ou não psicologizado, todo teatro, pra mim, não tem como não ser físico. Mesmo uma relação que tende como um disparador psicológico ele é físico, ele passa pelo físico. A gente pode até dizer, por exemplo, o final das pesquisas stanislaviskianas ele se baseava muito numa estruturação da ação física e não mais numa relação psicologizada com o texto. Ele fazia muito uma relação de análise ativa, quer dizer, análise ativa pra ele era uma análise física, que passa pelo viés corporal, e não só um trabalho de mesa psicologizado de entendimento racional e psicologizante com relação aquela personagem. Então fica difícil dizer se a partir de Stanislavski, ou no final de Stanislavski isso já acontecia, passando por toda uma linha depois de Stanislavski, como Meyerhold, Grotowski, Artaud e todo mundo essa linha, falar que hoje o teatro físico é um teatro não baseado no texto e o teatro psicologizante é baseado no texto eu acho uma redução inclusive histórica de toda essa relação. Não dá pra falar que Stanislavski fazia teatro não físico e a gente faz teatro físico. Essa relação teatro físico denomina ainda hoje na Europa e nos EUA, pelo menos, uma diferença na maneira de se fazer ou de se disparar um processo criativo, que não é baseado no texto. Que utiliza o corpo como disparador, utilização física como disparador, se utiliza da dramaturgia do ator, ou da dramaturgia do corpo, mais abrangentemente como disparador. [...] eu acho que o termo teatro físico tem um problema de base que é bastante interessante de se discutir. [...] Muita gente também não sabe como denominar o que o LUME faz. Nem nós. Pra falar bem a verdade nem a gente sabe denominar exatamente. Não sei nem se tem nome. Não é teatro, não é dança, as vezes tem performance, teatro de rua, tem palhaço, mas tem também texto clássico, a gente faz texto, trabalha com texto mas tem espetáculo que não tem texto, então tá, é teatro físico. É como se fosse um termo curinga. Não encaixa em nenhum desses então é físico.⁹²

Visando buscar uma relação do LUME com Eugenio Barba e Burnier, perguntou-se se ele lembrava de ter presenciado Burnier ou Barba fazendo uso dessa nomenclatura:

Não lembro, eu nunca lembro do Barba usando esse termo porque eu também não tive tanto contato com o Barba como o Simioni teve. Mas eu tenho certeza, do Luis eu nunca ouvi esse termo “teatro físico” como: “nós fazemos teatro físico”. Muito pelo contrário ele brincava com essa frase “que teatro não é físico”, ele brincava muito com isso, “teatro físico” todo teatro é físico. Ele acreditava piamente que esse trabalho do LUME, que a gente desenvolve, também serviria pra fazer um teatrão, uma construção de personagem. Serviria. Ou seja, ele entendia que a base do teatro, da dança, da performance, ou a base da arte presencial, era uma arte baseada e teria que ser baseada em uma relação de corpo, uma relação física.⁹³

⁹² FERRACINI, RENATO. depoimento. [09 de fevereiro de 2012]

⁹³ Idem

Renato Ferracini trouxe uma perspectiva muito interessante ao sugerir o termo como “coringa”, que, de certa forma reforça o que detectamos como necessidade de nomear e explicar o que se faz para um observador externo.

Para concluir o ciclo de entrevistas optou-se por fazer as perguntas feitas para Renato Ferracini e Carlos Simioni sobre Eugenio Barba para o próprio. Dia 06 de Maio de 2012, realizamos a entrevista em Porto Alegre, em uma das passagens de Barba pelo Brasil. Perguntou-se então se ele considera o Odin Teatret um grupo de teatro físico:

Se o teatro não é físico o que é? A pergunta é muito estranha, eu não entendo. É evidente que o teatro é uma relação entre dois seres humanos. E esses seres humanos são em parte constituídos por algo de concreto, de visível de perceptível. Eu vejo você, você tem olhos, um certo rosto, uma certa idade. E depois há algo de invisível, que isso é da estrutura biológica, fisiológica, o esqueleto, isso todos nós temos. Seu pensamento. O teatro sempre é físico. Agora, nessa fisicidade existe toda uma série de fatores comunicativos que são utilizados. Por exemplo, o fato de estar de pé, estar sentado, de mover-se, o que pertence à maneira de se comportar de uma pessoa. Isso são signos. Há também os signos sonoros, de sonoridade, as palavras, não só as palavras com suas significações semânticas mas também com sua sonoridade, são também signos, são signos materiais que pertencem ao mundo da física. Então todo teatro, apesar do teatro mais tradicional que se concentra sobre o texto, é um fenômeno físico, então falar de um teatro físico não é interessante. Não leva longe. O que pode dizer é que no começo dos anos 60 com Grotowski, com o Living Theatre e alguns grupos que se criaram ao mesmo tempo, dois ou três anos depois destes grupos, como o Odin Teatret como o Bun The Puppet com a Ariane Mnouchkine. Começou uma ruptura da dramaturgia do espetáculo que não era só textocêntrica, que o texto é tudo, a narração, o contexto narrativo estava constituído por alguns fatores especificamente teatrais, como o espaço, a luz, a sonoridade, toda uma nova maneira de atuar, e falar, por exemplo, que faz o modelo que existia e que existe até hoje onde interpreta texto pré-existente encontrar outras alternativas.⁹⁴

Após a realização destas entrevistas entende-se que o termo *teatro físico* não é uma definição usada pelos membros do LUME nem pelo diretor Eugenio Barba para definir suas atividades. Carlos Simioni e Renato Ferracini reconhecem sua importância, mas não encontram relação direta com suas pesquisas, pois não conseguem defini-lo com exatidão. Simioni chega a esboçar uma relação com o termo e seu grupo: “É porque é uma linha de teatro que chama teatro físico, então o LUME pode se encaixar em teatro físico...”; mas não há certeza em sua fala, pois segundo ele mesmo afirma em trechos de sua entrevista, depende do que cada um encara como sendo *teatro físico*. Em contraponto, Eugenio Barba não entende o sentido deste termo, é algo muito vago para ele, não compreende sua utilização nem sua definição. No seu mais recente livro

94

BARBA, EUGENIO. depoimento. [06 de abril de 2012]

“Eugenio Barba – Teatro – Solidão, Ofício, Revolta” encontram-se termos como *técnica, códigos, composição, ação física, treinamento*, este último muito usado em alguns trechos, mas em nenhum momento *teatro físico*. No horizonte teórico proposto por essa pesquisa, dentro dos escritos de Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier e LUME, não há a utilização do termo *teatro físico* nem uma definição precisa para o termo.

Com isso concluímos que, considerando por um lado, que estes pesquisadores não nomeiam seus trabalhos a partir do termo e que, por outro, não reconhecem a necessidade de uma ingerência que crie uma identificação dos trabalhos dos coletivos a partir deste mesmo termo; pode se considerar equivocado a nomeação *teatro físico* para a atividade artística realizada até o presente momento pelos grupos Odin Teatret e LUME Teatro.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça - Brasília: Teatro Calendoscópio, 2010. p.81 – 98.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia. São Paulo: Perspectiva, 2006. 201p.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. Brasília: Teatro Calendoscópio, 2012. 279p.
- BARBA, Eugenio ; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995. 271p.
- BARBA, Eugenio. **depoimento**. [06 abril de 2012]. Porto Alegre - RS. Entrevista concedida a Alana Saiss Albinati.
- BRAGA, Bya. Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito: alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. **O percebejo online**. Volume 3. Numero 1. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1791/1525>> Acesso em 19/06/2012 as 18:02h
- BURNIER, Luis Otavio. **A Arte de ator**: da técnica à representação. São Paulo: UNICAMP, 2009. 312p.
- DONOSO, Marília Gabriela Morim. **Elementos Do Treinamento Do Ator Que Potencializam a Criação Teatral**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Marilia%20Gabriela%20Amorim%20Donoso%20-%20Elementos%20do%20treinamento%20do%20ator%20que%20potencializam%20a%20criacao%20teatral.pdf>>. Acesso em: 15/maio/2012.
- FERRACINI, Renato. **depoimento**. [09 de fevereiro de 2012]. Campinas- SP. Entrevista concedida a Alana Saiss Albinati

LOUIS, Cia. Luis. **Panorama da Mímica Contemporânea e do Teatro Físico Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.cialuislouis.com.br/tf-panorama.htm>>. Acesso em: 15/maio/2012

MARTINS, Luiz Augusto. **Teatro Físico – Vibração e Troca Humana nas manifestações populares da Espanha e no teatro de Federico Garcia Lorca**. Disponível em: <http://www.dan.ufv.br/evento/artigos/GT5_LuizAugustoMartins.pdf>. Acesso em: 10/maio/2012.

SIMIONI, Carlos. **depoimento**. [07 de fevereiro de 2012]. Campinas- SP. Entrevista concedida a Alana Saiss Albinati

SEIXAS, Victor de. O que é teatro físico? **Mimus**, revista on-line de mímica e teatro físico. Número 1, volume1. Disponível em: < <http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf>> Acesso em: 13/maio/2012

25 anos, lume teatro. Organização Naomi Silman. São Paulo: UNICAMP, 2011. p. 16 – 17.

ACEITE: 18/03/2013

APROPRIAÇÕES DO MITO E OS ARQUÉTIPOS EM *O AMOR DE FEDRA* (SARAH KANE)

Renata Cunali⁹⁵
Luciana Paula Castilho Barone⁹⁶

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Partindo de estudo teórico sobre mitos e arquétipos, o presente trabalho apresenta uma análise do texto *O amor de Fedra* de Sarah Kane, traçando paralelos com as obras de Eurípedes, Sêneca e Racine dedicadas ao mesmo tema. Compreendendo o encontro entre Ártemis e Afrodite como argumento central do mito de Fedra, busca-se verificar de que modo a atualização de Sarah Kane opera sobre a representação dessas imagens arquetípicas.

Palavras-chave: mito; atualização; arquétipo; Fedra

Abstract

Based on theoretical studies on myths and archetypes the present work presents an analysis of the play *Phaedra's Love* written by Sarah Kane, drawing a parallel with other plays dedicated to the same theme by Eurípedes, Sêneca and Racine. Considering the conflict between Artemis and Afrodite as the central argument of the myth of Phaedra, this work aimed at verifying the impact of the actualization performed by Sarah Kane over the representation of these archetypal images.

Key words: myth; actualization; archetype; Phaedra.

⁹⁵ Renata Cunali é graduanda do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP, graduada em Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda – pela Universidade Positivo e tem Especialização Interdisciplinar em Artes e Ensino da Arte pela FAP. Realizou esta pesquisa com bolsa da Fundação Araucária pelo Programa de Iniciação Científica.

⁹⁶ Luciana Paula Castilho Barone é Doutora em Multimeios pela UNICAMP, com tese focada na poética do encenador Robert Lepage. Atualmente, é professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná, vinculada à Linha Processos Criativos do Grupo de Pesquisa Artes e Performance (CNPQ/FAP), junto à qual desenvolve o projeto "Inconsciente, subjetividade e processos de criação cênica".

INTRODUÇÃO

Ao definir o teatro como espaço de memória, Hans-Thies Lehmann refere-se a uma memória coletiva e identifica na cena contemporânea um trabalho direcionado aos corpos e afetos, capaz de por meio do eu, de suas recordações, despertar lembranças abrindo-se para o genérico, provocando um encontro entre história individual e história coletiva (2007). Para Carl Gustav Jung (2002), nossa mente está alicerçada sobre uma psique infinitamente arcaica, do mesmo modo que nosso corpo corresponde fundamentalmente ao modelo anatômico dos mamíferos, possibilitando que suas funções sejam coletivas e universais⁹⁷.

Essa universalidade do inconsciente coletivo advém do fato de seu conteúdo ser recorrente em diferentes épocas e partes do mundo, transcendendo experiências relativas a trajetórias individuais. Manifestando-se de forma simbólica, ele faz emergir imagens primordiais, denominadas arquétipos, cuja origem Jung atribui à sedimentação de experiências constantemente revividas por diferentes povos da humanidade (JUNG, 1985). O arquétipo é uma tendência para formar representações de um motivo, "sem perder a sua configuração original" (JUNG, 2002, p. 67), primordial, criando mitos que "influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras" (idem, p. 79).

Em suas abordagens das funções do mito - suas características e repetições, pelas quais se dão sua revificação e reatualização -, Eliade (1992) e Campbell (2008) retomam fundamentos propostos por Jung, e identificam imagens simbólicas recorrentes em povos separados geograficamente, temporal e culturalmente. Essa recorrência, observada em ritos religiosos ou histórias ancestrais, faz-se igualmente presente em narrativas literárias, fílmicas, cênicas e dramatúrgicas nas quais se verifica uma estrutura, um encadeamento de ações e oposições comum que se mantém independentemente de sua atualização. Assim sendo, através do poder evocativo de imagens ancestrais presentes no inconsciente coletivo, a cena contemporânea opera uma atualização de conteúdos temáticos de origem mítica por sua repetição e desconstrução.

Enfocando a representação simbólica do feminino, a presente pesquisa foi desenvolvida com o intuito de verificar de que modo artistas cênicos contemporâneos têm se apropriado de temas míticos em torno do feminino na criação de suas obras. Nesse sentido, *O amor de Fedra*, objeto de estudo deste artigo, apresenta-se como recriação contemporânea do mito de Fedra abordado anteriormente nas tragédias de Eurípedes e Sêneca, e revisitado por Racine durante o

⁹⁷ Acerca da universalidade do material do inconsciente coletivo, importa esclarecer que Jung compreende a existência de uma psique coletiva entre povos e raças (ou grupos menores como as famílias), além da psique universal.

classicismo francês. Tendo como norteadores os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo apresentados por Jung, além de estudos acerca do referencial mítico centrado sobre o feminino, a análise será estruturada a partir de paralelos entre as referidas obras na tentativa de verificar as atualizações empreendidas por Kane.

O MITO DE FEDRA

O mito de Fedra conta-nos a história da vingança de Afrodite sobre Hipólito (filho de Teseu com a amazona Antíope), jovem que venera a deusa da caça Ártemis e preserva sua castidade ignorando a deusa do amor, deixando de prestar-lhe os devidos tributos. A deusa vê em Fedra, esposa de Teseu, o instrumento de sua vingança, fazendo com que ela se apaixone pelo enteado.

Perturbada por seus sentimentos, Fedra se isola e, na tentativa de resistir aos desígnios de Afrodite, adoece. Ela acaba por confessar à sua ama a razão de seu sofrimento, e esta não demora a procurar Hipólito e expor-lhe os sentimentos de Fedra. Insultado pela sugestão de ter um romance com sua madrasta, ele irrompe num discurso contra ela. Humilhada pela rejeição do enteado, Fedra se enforca deixando um bilhete acusando falsamente Hipólito de tê-la estuprado.

Ao retornar a Trezena, Teseu encontra a esposa morta juntamente com o bilhete que acusa seu filho, e então evoca contra ele a fúria de Poseidon, deus do mar; um monstro marinho e grandes ondas assustam os cavalos de Hipólito que o arrastam contras as pedras, causando sua trágica morte⁹⁸.

Tornou-se clara, ao longo do estudo do referido mito, a complexidade de sua estrutura, resultante de constantes alusões às trajetória pregressas de seus personagens e sua genealogia, estabelecendo conexões com personagens de outros mitos. Embora não estejam presentes na obra de Sarah Kane, nas versões de Eurípedes, Sêneca e Racine são recorrentes as menções de Fedra às mulheres de sua família e suas desventuras: “Ah! Minha pobre mãe! Com que amor amaste! [...] E tú, mísera irmã, amada por Dionísio! [...] Vem delas minha desventura, não é nova.” (EURÍPEDES, 1977 p.40-41). E novamente em Sêneca e Racine respectivamente:

Mãe, como te lamento! Arrebatada de infando mal, amaste, ousada, o guia de um gado cruel [...] Vênus, por ódio ao sol e à sua estirpe, vinga em nós as cadeias que a prenderam e a Marte. A toda geração de Febo⁹⁹ cobre de apodos: Puro amor não sentem filhas de Minos [...] (SÊNeca, 1985 p.116-117)

⁹⁸ Na versão do mito encontrada em *O livro de ouro da mitologia* de Thomas Bulfinch (2000, p.188), Fedra não comete suicídio, e Hipólito é ressuscitado por Ártemis e levado para a Itália onde fica sob a proteção da ninfa Egéia.

⁹⁹ Apólo.

Oh, a ira de Vênus! Oh cólera fatal! Em que desvarios jogou minha mãe![...] Ariadne, minha irmã a quem o amor também feriu, e abandonou nas escarpas onde foi seduzida! [...] É a vontade de Vênus que eu, sendo a última, seja a mais miserável desse sangue maldito. (RACINE, 1986 p.25-26)

A maldição a que se refere Fedra remonta ao episódio em que Apólo denuncia a Hefesto (Vulcano), marido de Afrodite, a traição de sua esposa com o deus da guerra Ares (Marte). Hefesto, então, aprisiona ambos em uma rede e convoca todos os deuses para que testemunhem a vergonha dos amantes. Afrodite, ofendida, decide vingar-se da linhagem de Apólo, fazendo com que uma de suas filhas, Pasifae, mãe de Fedra, apaixone-se por um touro. O resultado de tal encontro, como se sabe, é o nascimento no Minotauro, que por sua vez leva Teseu ao encontro de Ariadne, irmã de Fedra, que após ajudá-lo a matar o Minotauro, segue com ele para Atenas. Contudo ela é abandonada por Teseu na ilha de Naxos onde, segundo algumas versões, torna-se posteriormente esposa de Dionísio (GOLDHILL, 2006).

Essa pequena digressão faz-se necessária, pois, além de ilustrar a complexidade do emaranhado das narrativas míticas, aponta relevante característica da trama de Afrodite, pois se a desgraça de Fedra poderia, inicialmente, parecer mero “efeito colateral”, o conhecimento de tais antecedentes revela a hereditariedade de sua tragédia e oferece possibilidades de leitura capazes de contribuir para a análise que se seguirá.

Mesmo mantendo uma estrutura básica, a variação é característica das narrativas míticas, de tal sorte que ao estudar as obras de Eurípedes, Sêneca, Racine e Kane, é possível verificar facilmente algumas modificações tanto na composição do conjunto de personagens, como nas diferentes versões para o suicídio de Fedra e suas motivações, a inserção de conflitos secundários, e a sequência dos acontecimentos. Embora tais modificações revelem particularidades significativas da forma como os autores optaram por abordar a história de Fedra, nos concentramos particularmente naqueles ligados diretamente às representações do feminino.

ANÁLISE DA OBRA DRAMATÚRGICA *O AMOR DE FEDRA*

A recriação empreendida pela dramaturga inglesa Sarah Kane oferece inovações referentes tanto à linguagem utilizada - com diálogos curtos, silêncios, e rubricas repletas de simbologia - quanto à desestruturação que tece do mito. Deslocando a história para a Inglaterra contemporânea, os conflitos humanos se mantêm os mesmos, mas ganham novas características, articulando-se de acordo com outras instituições de poder, entre elas a mídia sensacionalista e a igreja.

Merece especial atenção o impacto que esse novo contexto exerce sobre um aspecto fundamental do mito: a submissão dos mortais aos deuses. Tendo em vista que Afrodite e Ártemis desempenham nas versões anteriores papéis fundamentais para o estabelecimento do conflito na narrativa, a ausência de qualquer menção às essas divindades, confere nova dimensão às ações dos personagens e altera a forma de apresentação dessas imagens arquetípicas.

Já na primeira rubrica do *Hipólito* de Eurípedes encontra-se a descrição do seguinte cenário: “O frontispício do palácio real de Trezena. À direita e à esquerda da porta central, respectivamente, estátuas de Ártemis e Afrodite. Diante de cada estátua um altar” (EURÍPEDES, 1977 p.22). Essa composição proposta pelo tragediógrafo traz para o plano da visualidade a oposição sobre a qual se erige o mito de Fedra.

Segue-se então o prólogo de Afrodite, ao longo do qual a deusa relata claramente sua intenção de vingança contra o jovem que ousa chamá-la de “a pior das divindades”, repele o amor e dirige seu culto à deusa Ártemis (idem, p.22). Se à deusa do amor cabe a abertura da tragédia, é Ártemis quem realiza seu encerramento elucidando Teseu a respeito de todo o ocorrido, ressaltando a inocência de seu filho, e revelando a impossibilidade de intervir em defesa de Hipólito em obediência a uma lei divina segundo a qual um deus não deve opor-se aos desígnios de outro (idem p.85-86).

Em estudo acerca da tragédia *Hipólito*, Rafael López-Pedraza (2012) apresenta uma leitura das imagens da mitologia grega a partir do conceito junguiano de arquétipo, e refere-se a Arnold Toynbee para abordar a repetição desse embate entre figuras antagônicas como alicerce fundamental na construção de diferentes mitos.

Um encontro entre duas personalidades sobre-humanas é o argumento de alguns dos maiores dramas que a imaginação humana concebeu. Um encontro entre Jeová e a serpente é o argumento da caída do homem no *Livro do Gênesis*; um segundo encontro entre os mesmos antagonistas, transfigurado pela progressiva ilustração da alma siríaca, é o argumento do *Novo Testamento*, que nos fala da história da redenção. Um encontro entre Deus e satanás é o argumento do *Livro de Jó*; um encontro entre Deus e Mefistófoles é o argumento de *Fausto* de Goethe; um encontro entre deuses e demônios é o argumento da *Volupsa* escandinava; um encontro entre Ártemis e Afrodite é o argumento de *Hipólito* de Eurípedes[...] (TOYNBEE *apud* PEDRAZA, 2012, p.67).

Os arquétipos que abrem e encerram a tragédia mostram-se antagônicos, sublinhando o conflito entre o desejo e a castidade, podendo esse último ser compreendido para além da virgindade. Em *As deusas e a mulher*, Jean Shinoda Bolen (1990), ocupa-se das imagens simbólicas

das deusas gregas e afirma a castidade como um manter-se impenetrável, uma atitude de não submissão, comum à Ártemis, Atena e Héstia, as deusas virgens. Intocáveis nos relacionamentos e invulneráveis ao sofrimento, as deusas virgens nunca foram dominadas por seus sentimentos ou por outras divindades conservando-se inacessíveis à transformação (BOLEN, 1990).

Em contrapartida, considerada uma deusa alquímica, combinando características das deusas vulneráveis e das deusas virgens sem, todavia, identificar-se precisamente com nenhuma delas, Afrodite é a amante que rege o prazer do amor, da beleza, da sexualidade e da sensualidade, abrindo-se para a experiência com o outro (idem).

Considerando que mesmo após as alterações realizadas por Kane, a estrutura central da narrativa permanece estável, parece possível pensar a atualização operada não pela supressão desses arquétipos, mas pelo deslocamento de suas características para os personagens.

Acompanhando a trajetória de Fedra ao longo das abordagens estudadas, verifica-se um movimento pelo qual a redução da presença manifesta de Afrodite, que já nas versões romana e francesa se restringe a menções feitas nos diálogos e em falas do coro, resulta numa ampliação das ações da personagem de Fedra e numa modificação gradativa de sua conduta à medida que ela passa a incorporar traços do arquétipo da deusa.

Entre os elementos que possibilitam essa leitura, está o extremo recato da personagem da tragédia de Eurípedes que reluta em revelar, mesmo a sua ama, seu segredo, além de reprovar os conselhos que essa lhe dá.

AMA

Os mortais não devem aspirar na vida a uma conduta perfeita, pois na verdade não conseguem sequer exatamente armar o teto que lhes cobre as casas. Tu, só tu, profundamente mergulhada no infortúnio, queres gabar-te de vencer os vagalhões nadando como estivesse em mar calmo? Se em ti, como criatura humana, sempre o bem prevalecesse sobre o mal, então serias feliz demais! Vamos, então minha criança querida! Renuncia a tanta presunção, pois não é outra coisa esse mau pensamento de querer triunfar dos deuses! Ousa amar! É a vontade de uma deusa e, já que estás enferma, faze com que a tua enfermidade se transforme num bem (EURÍPEDES, p.46).

FEDRA

Pára, em nome dos deuses! Falas muito bem, mas só dizes coisas escabrosas. Nem mais uma palavra! Minha alma foi solapada demais pelo amor e, se enfeitas a vergonha com palavras bonitas, deixo-me levar por sentimentos de que devo ter horror (Idem, p.48)

Certamente, o conflito da personagem não é amenizado em Sêneca, contudo, já na versão romana, emerge uma alternância na postura de Fedra que ora insiste em resistir, ora deixa-se

levar por seus sentimentos. Dessa forma, estabelece-se uma relação de equilíbrio pela qual, inicialmente, a reação da ama ao segredo de Fedra é repreensiva, recomendando que ela se lembre de sua mãe e expulse da mente casta a tentação, e, no entanto, após ouvir-lhe afirmar preferir a morte a tal crime ela diz: “se a imprudente paixão te abrasa tanto, despreza a boa fama” (SÊNECA, 1985 p.118). Em seguida cabe ao coro reforçar a impossibilidade de resistir a Afrodite que “triumfa até mesmo de cruéis madrastas.” (Idem p.125).

Se até então a paixão de Fedra por Hipólito encontrava na figura de Afrodite sua justificativa, Sarah Kane concentra na personagem de Fedra as características do arquétipo da deusa que, conforme observa Bolen (1990), quando manifestas podem colocar a mulher em divergência com os padrões e a moralidade de uma determinada época. Desse modo, apresenta-se uma Fedra com novos contornos, de atitudes mais impulsivas, movida pelo amor passional e físico que sente pelo enteado como observa-se nas falas de Fedra em diálogo com sua filha Strofe.

F - Tem uma coisa que existe entre nós, uma porra que se impõe aqui dentro. Queima. E quando eu tô junto com ele o clima que fica entre nós dois. Você não sente? [...] Eu quero possuir ele. Cada centímetro do corpo. Ficar junto com ele, até a gente virar um só.[...] Eu faço o que ele quiser.[...] Eu não posso apagar, não posso sufocar isso que eu sinto. Não posso acordar todo dia com isso me consumindo. Acho que eu vou explodir! Eu quero tanto ele. Tanto! Eu converso muito com ele; ele conversa comigo. Você sabe, nós, nós conhecemos muito bem um ao outro. Ele me conta umas coisas - nós somos muito próximos - sobre sexo e o quanto isso deprime ele. E eu sei... (KANE, s/d, p.8)

Embora Strofe, filha de Fedra, correspondente no texto de Kane à figura da ama, apresente clara oposição aos impulsos de sua mãe, sua preocupação não está mais associada à preservação de sua honra, mas de sua imagem.

O que “queima” em Fedra é tal como coloca Sêneca, “o fogo furtivo que arruína as veias. Não faz feridas ostensivas: devora as íntimas entranhas” (1985, p.123), o amor. Deslocar a história para um contexto contemporâneo coloca a personagem em meio a outras relações com a moralidade, a culpa e a sexualidade, possibilitando a Fedra expor seu desejo de forma mais direta, personificando a infidelidade sem culpa de Afrodite, que teve entre seus diversos amantes tanto deuses como mortais.

F – Eu tô apaixonada por você.

H – Por que?

F - Você me excita, dá um frio na espinha.

(silêncio)

Quer o seu presente agora?

H - *(Olha para ela. Depois volta para a TV)*
(silêncio)

F - Eu não sei o que fazer.

H - Vai embora.

Ambos assistem a TV. Eventualmente, FEDRA passa na frente de HIPÓLITO. *Ele não olha para ela. Ela abre as calças dele e faz sexo oral com ele. Ele assiste a TV e come seus doces durante todo o tempo. Ele faz um som como se fosse gozar. FEDRA começa a levantar a cabeça - ele a segura e goza na boca dela, sem tirar os olhos da TV. Ele solta a cabeça dela. FEDRA senta e olha para a TV. Um longo silêncio, quebrado pelo barulho do pacote de doces de HIPÓLITO. FEDRA chora.*

H - E aí. Acabou o mistério? (KANE, s/d, p. 16-17)

Assim, a personagem de Kane difere da de Eurípedes, que durante toda a peça não fala diretamente a Hipólito, de tal maneira que não fosse por uma traição da ama, o enteado jamais saberia de sua paixão, tampouco Teseu, a quem ela deixa somente uma nota com a falsa acusação de estupro antes de suicidar-se. Em Racine, tal qual em Sêneca, é a própria Fedra quem confessa seu amor ilícito ao enteado, e somente depois de saber da morte de Hipólito, ela revela a Teseu a inocência de seu filho. Todavia, em ambas as obras, diferentemente do que se observa em *O amor de Fedra*, ainda faz-se necessária a apresentação da forte influência de Afrodite sobre as mulheres para ilustrar a dimensão dos sentimentos que arrebatam Fedra.

Além do desejo, outro elemento presente no mito de Fedra, originalmente centrado na figura de Afrodite, é a vingança. Por compreender que a análise da atualização da relação entre Hipólito e a deusa Ártemis constitui tema para um novo artigo, apresentarei brevemente algumas de suas características apenas para auxiliar a compreensão da vingança de Fedra na obra de Sarah Kane.

Indiferente a tudo e todos que estão a sua volta, o Hipólito de *O amor de Fedra*, combina a exacerbação da sexualidade a uma postura misógina, e, reforçando o aspecto impenetrável da castidade mencionado anteriormente, sua apatia parece ter fim apenas no momento de sua morte. Há, no entanto, um momento em que Fedra menciona uma mulher, Lena, e ele reage agarrando a madrasta pelo pescoço e exclamando: “Nunca mais fala dela. Não diz o nome dela pra mim, não se refere a ela, nem mesmo pensa nela. Entendeu? Entendeu?[...] NINGUÉM me incendeia, filha da puta NENHUMA mexe comigo. Então nem tenta” (KANE, s/d, p.19).

Na abordagem de Racine, ocorre uma modificação bastante interessante, pois embora Fedra consinta com o plano da ama de acusar Hipólito para preservar a si mesma e a seus filhos da desonra, em determinado momento, ela parece decidida a contar a verdade a Teseu, mas hesita ao saber do amor do jovem por Arícia e nesse ínterim ele morre. Tal qual em Kane, nota-se uma fissura na resistência que Hipólito impõe às mulheres.

Na obra do dramaturgo francês, Hipólito encontra-se dividido entre sua devoção a Ártemis e seu amor por Arícia, e a inserção dessa nova personagem vem acompanhada do ciúme de Fedra que, tal qual Afrodite em relação à deusa da caça, tem em Arícia uma rival.

A apropriação empreendida por Sarah Kane apresenta construção semelhante: Fedra depara-se com a indiferença de Hipólito explicitada por suas próprias palavras, “Já me teve, num foi? Vai foder com outro” (Idem, p.20), e pela percepção de que não ele não a difere das outras mulheres com as quais se relacionou, entre elas sua filha Strofe. A decisão de cometer suicídio e acusá-lo de estupro é sua vingança, seu modo de puni-lo por manter-se impenetrável, inacessível à transformação, é a atualização da vingança de Afrodite que suporta o mito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deslocando a história para a atualidade, Kane discute temas centrais em suas obras como a violência social, o amor e a morte a partir da evocação de imagens míticas que já não dependem integralmente de sua inserção no contexto original. Em consonância com as proposições de Eliade (1992) e Campbell (2008) observa-se que a estrutura mítica apoiada sobre imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo mantém-se a mesma; o encontro entre antagonistas e a nova roupagem decorre dos distintos contextos históricos, sociais e culturais nos quais as obras foram escritas.

O paralelo entre as obras de Eurípedes, Racine, Sêneca e Kane revelam que a atualização do mito realizada em *O amor de Fedra* opera pelo deslocamento dos traços do arquétipo de Afrodite para a personagem Fedra, pois através de suas ações, em oposição às de Hipólito, é que se dá a ver o argumento central da narrativa: o conflito entre o prazer do amor e a castidade, a não submissão.

REFERÊNCIAS

BOLEN, Jean Shinoda. **As Deusas e a Mulher**: Nova Psicologia das Mulheres. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BULLFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** (a idade da fábula): história de deuses e heróis. Trad. David Jardim. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EURÍPEDES. Hipólito. In. **Teatro de Eurípedes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1977.p.11-100.

GOLDHILL, Simon. Grecia. In. **Mitología del Mundo**. Trad. Flora Casas. Países Bajos: Evergreen, 2006.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos do inconsciente coletivo. In **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 81-103

_____. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, pp. 01-229.

_____. O inconsciente pessoal e o inconsciente suprapessoal ou coletivo. In **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 56-71.

KANE, Sarah. **O amor de Fedra**. Trad. Felipe Vida. Não publicado.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PEDRAZA. Rafael López. **Ártemis e Hipólito**: mito e tragédia. Trad. Roberto Cirani. Petrópolis: Vozes, 2012.

RACINE, Jean. **Fedra**. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SÊNECA. Lucio Annaeus. Hipólito. In. **Fedra e Hipólito**: tragédias de Eurípedes, Sêneca e Racine. Trad. José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

ACEITE: 18/02/2013

A DECODIFICAÇÃO DE SIGNOS TEATRAIS: A FORMAÇÃO DO ALUNO ESPECTADOR.

Isabel Cristina Oliveira Caldas¹⁰⁰
Robson Rosseto¹⁰¹

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

O objeto de estudo deste artigo é o efetivo papel da escola no desenvolvimento da capacidade de decodificação de signos da linguagem teatral para a formação do aluno espectador. Nesse sentido, realizo uma reflexão sobre as ações capazes de proporcionar o contato do aluno com a obra teatral para ampliar a compreensão da arte como experiência estética. Analiso as implicações do ensino do teatro no espaço escolar e a necessidade do apoio institucional para a concretização do exercício de apropriação dessa linguagem a partir de uma pesquisa bibliográfica e da aplicação de questionário com alunos e professores da rede estadual do Paraná. Identifico o papel do professor e da escola como agentes transformadores para a formação do espectador.

Palavras-chave: recepção; educação; pedagogia do teatro.

Abstract

The subject of the present article is the actual role of the school in developing the ability to decode signs of theatrical language for student education spectator. In this regard, I do a reflection about the actions that can provide the student's contact with the theatrical work to extend the understanding of art as an aesthetic experience. Analyze the implications of teaching theater in school and the need for institutional support for the achievement of exercises for the ownership of such language from a literature review and a questionnaire with students and teachers from the state of Paraná. Identify the role of the teacher and the school as changing agents for the spectator's formation.

Keywords: reception; education; theater pedagogy.

¹⁰⁰ Atriz e arte-educadora, graduada no curso de Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: isabelliveira@hotmail.com.

¹⁰¹ Orientador da pesquisa, Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina, professor na Faculdade de Artes do Paraná, membro do GT Pedagogia do Teatro e Educação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação ABRACE.

A experiência obtida como professora de arte nas escolas de ensino regular do Estado do Paraná apresentou-me o problema relacionado à compreensão de signos teatrais na apreciação de espetáculos, pelos alunos do ensino fundamental e médio. Percebi que a dificuldade de decodificar uma linguagem mais metafórica do que a oferecida pelos meios de comunicação de massa, apresenta-se desde a leitura das obras apreciadas até a elaboração de improvisações e jogos cênicos.

Compreender a escola como espaço de formação, pressupõe também a formação de espectadores capazes de decodificar os signos da encenação contemporânea, proporcionando o contato com as proposições do teatro denominado pós-dramático, onde o público é convidado a ampliar sua capacidade de leitura da cena.

[...] O teatro é afirmado mais enquanto processo do que como resultado acabado, mais como ação e produção em curso do que como produto. [...] O espectador é convidado a tecer elos e a configurar relações. Sua intuição e sua imaginação são convocadas de modo a preencher as inúmeras lacunas configuradas pelo acontecimento que se desdobra diante de seus sentidos. (PUPO, 2006, p. 111).

Ou seja, nessa perspectiva se faz necessário compreender e repensar a ação do espaço escolar na formação desses novos espectadores, capazes de dialogar com a cena contemporânea.

Essa pesquisa pretende compreender os aspectos educacionais responsáveis pela dificuldade de transformação na percepção desses alunos, procurando analisar e discutir os entraves na relação entre a cena teatral contemporânea e o espectador. Portanto, essa investigação permeia as implicações sobre a relação entre alunos e a complexidade da arte. E para iniciar o debate destaco as questões de Flávio Desgranges:

Como se estabelece a relação do espectador com a obra teatral? Como provocar o espectador a empreender uma atitude artística, produtiva, em sua relação com o mundo lá fora? Que procedimentos utilizar visando provocar esteticamente a recepção? (2003, p.17)

E a estas indagações eu acresço: Será possível criar a cultura do olhar investigativo sobre a arte dentro do espaço escolar? Qual é o caminho e o que vem sendo feito nesse sentido?

Desde a vinda dos Portugueses para o Brasil, a educação e o teatro encontram-se aliados na formação catequizadora do sujeito. No entanto, tanto o conceito de educação, quanto os diferentes modos do fazer teatral vem sendo incessantemente alterados ao longo da história a partir das transformações técnico-científicas. Assim, a escola que outrora se preocupava somente

com o letramento do indivíduo capaz de decorar regras e normas objetiva hoje, a formação de sujeitos preparados e qualificados para os tempos atuais. Sujeitos estes, que necessitam estar aptos a operar numa sociedade capitalista que exige de seus profissionais a flexibilidade e a polivalência.

Como primeiro espaço de socialização do indivíduo, a escola é responsável por inseri-lo no meio social contribuindo com a manutenção das normas sociais vigentes preparando o 'homem civilizado'. Ou seja, ela é reprodutora dos aspectos sociais, políticos e econômicos de determinada época, e assim, privilegia e dissemina os interesses de uma elite.

A partir da instituição do ensino da arte como área de conhecimento, com a Lei N° 9394/96, o que se observa na atividade docente, a presença de um ensino basicamente voltado para a teorização do teatro, ou seja, há o tratamento desta arte, somente do ponto vista histórico.

Nas práticas arte-educativas do ensino básico, é fácil perceber que a ação que se pretende educativa está voltada muito mais às teorias do teatro do que ao fazer teatro. Esse fato explica ou justifica, em parte, por que a atitude do professor de artes tem se restringido a mediar os referenciais teóricos da produção teatral da tradição com os referenciais culturais dos alunos. [...] O educador tende a se identificar com o papel do sujeito do conhecimento. (ANDRÉ, 2007, p.94)

Para André, "o ambiente escolar é o lugar próprio da educação e para que a arte possa ser exercida com propriedade nesse lugar que não está apropriado a ela, mas a um outro, é preciso que haja um movimento de interação entre educação e arte [...]". (2007, p.93) Deste modo, a autora aponta sobre a necessidade de mudança no trabalho docente no sentido de transformarem-se em agentes culturais dentro do ambiente escolar.

As Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná ressaltam que a educação em arte tem a importância de possibilitar "um novo olhar, um ouvir mais crítico, um interpretar da realidade além das aparências, com a criação de uma nova realidade, bem como a ampliação das possibilidades de fruição." (2008, p.50). O documento reforça que através do teatro, a criatividade, a socialização, a memorização, a coordenação e a oportunidade de se colocar no lugar de outros, experimentando o mundo sem correr risco, são oportunizadas. Sobre este tema PUPO reafirma:

Quando se lança num jogo teatral ou dramático, o jogador é convidado a formular e a responder a atos cênicos mediante a construção física de uma ficção composta por ação, espaço, fala, entre outros elementos possíveis. Essa construção ocorre através de relações que o jogador produz aqui e agora com seus parceiros e com o ambiente, relações que implicam uma intencionalidade, mas incluem também, necessariamente, fatores aleatórios. (2001, p.182)

O ensino das artes no curso regular propõe o trabalho das quatro linguagens – artes- visuais, teatro, dança e música – e a justificativa para a presença dessa disciplina é apresentada como indispensável para a promoção da convivência social, formação da sensibilidade do indivíduo, organização da expressão de grupo, desenvolvimento da capacidade de escuta, enfim, promover a formação do cidadão. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (1999) afirmam que o ensino das Artes deve levar o aluno a perceber-se integrante, desenvolvendo o conhecimento de si mesmo e o sentimento de confiança em suas capacidades cognitivas, físicas, éticas e estéticas e para a ampliação de suas inter-relações, promovendo um sujeito capaz de agir em busca do conhecimento e do seu exercício de cidadania.

Acontece que em muitas escolas há a valorização do pensamento lógico, daquilo que está sistematizado, dando prioridade à razão. Duarte Júnior (1985) afirma que a ideia de ensino na escola, está relacionada a um espaço de disseminação de “respostas pré-fabricadas” de questões que tem pouca relevância na percepção dos educandos. Ou seja, a escola é o espaço em que o conteúdo (signos codificados) deve ser depositado nos alunos, para construir nesses indivíduos uma lógica sobre o mundo real e que nem sempre ganham significação para os alunos. Sobre isso, Paulo Freire nos assegura:

Uma das tarefas essenciais da escola como centro de produção sistemática de conhecimento, é trabalhar criticamente a inteligibilidade das coisas e dos fatos e a sua comunicabilidade. É imprescindível, portanto que a escola instigue constantemente a curiosidade do educando em vez de "amaciá-la" ou "domesticá-la". É preciso mostrar ao educando que o uso ingênuo da curiosidade altera a sua capacidade de achar e obstaculiza a exatidão do achado. É preciso por outro lado e, sobretudo, que o educando vá assumindo o papel de sujeito da produção de sua inteligência do mundo e não apenas o de receptor da que lhe seja transferida pelo professor. (2002, p.78)

E nesse caso, a inteligibilidade da experiência estética do teatro, não pode ser transferida, depositada. Ela só ocorre diante da presença do objeto. A arte por seu caráter privilegia a esteticidade das coisas, segundo Marcos H. Camargo “[...] resulta da cognição sensível (aístesis) do objeto”, seu compromisso está em manifestar “[...] as impressões acidentais do mundo real”. (2011, p. 6)

Nesse sentido, o autor analisando a arte do ponto de vista semiótico, nos acrescenta que:

O signo lógico [...] tem sempre uma *finalidade*, qual seja a de representar (*a priori*) o conceito de um objeto – trata-se de um *pré-conceito* antecipado por convenção. [...] a lógica tende a apreender o mundo físico aprioristicamente, de

modo a ordená-lo por gêneros, a antecipá-lo por conceituação, isto é, a recriá-lo idealmente. Ao invés disso, a esteticidade das coisas não pode ser prevista, porque ela não ocorre antecipadamente – trata-se de uma forma concreta existente no espaço-tempo –, mas apenas no momento mesmo em que é experimentado pelo fruidor-intérprete. Assim, a esteticidade das coisas (ex.: obra de arte) [...] não tem finalidade no horizonte, por ser uma experiência presencial – e não uma reflexão. A estética, mais vinculada ao singular, é uma forma de ‘física’ que tende a apreender o mundo fenomênica e empiricamente. (CAMARGO, 2011, p. 6 e 7, grifos do autor).

Enquanto a escola trás em seu bojo, a sistematização da vida ideal, “[...] A esteticidade é uma quebra da ordem probabilística da lógica, por que está vinculada à originalidade do singular. [...] só ocorre na medida em que se rompe com as regras, normas, uniformidades.” (Idem, p.8). O ensino do teatro, nesse aspecto, deve promover a libertação da lógica.

Ora, como então encontrar no ensino formal, a complementaridade do conteúdo (lógico) com a forma (aesthesis), quando na história da humanidade (desde Platão até o pensamento Iluminista que predomina na Educação até os dias atuais) há a valorização da mente, sobre o corpo, da razão sobre a paixão?

As Diretrizes Curriculares de Arte para os anos finais do ensino fundamental e para o ensino médio do Estado do Paraná (2008) apontam para o problema ocorrido na década de 90 quando, segundo o documento, as capacitações de professores da Rede Pública realizadas em Faxinal do Céu, eram constantes as atividades artísticas desprovidas de conteúdo, com foco de caráter motivacional e de sensibilização. Este documento ressalta a importância de compreender a arte como campo de conhecimento sistematizado, que contemple as dimensões artística, filosófica e científica. Temos aí, novamente o privilégio do conteúdo sobre a forma, visto que a afirmação da importância da arte passa novamente pelo crivo do logicismo.

É possível compreender que toda atividade artística, carrega em si aspectos históricos, sociais e filosóficos, porém experimentar a arte, não significa necessariamente encaixotá-la em conceitos. É possível que diante da obra, encontremos referências do já apreciado, no entanto, partir em direção à obra à procura da logicidade, pode gerar no receptor a apatia, ou somente a reprodução da convenção, em detrimento da experiência estética.

Diante da efemeridade da arte, história e filosofia são pensamentos convencionalizados, entretanto, o processo de significação em arte, só ocorre a partir da experiência dos sentidos. E é na experiência dos sentidos que se dá o desenvolvimento da capacidade de abstração do indivíduo. Portanto, é a partir da experiência com o concreto que a criança formula e articula o pensamento de futuro adulto.

Neste momento cabe destacar o estudo de Jean Piaget (1967), que descreveu o

desenvolvimento cognitivo da criança em quatro etapas ou períodos: sensório- motor (do nascimento até os dois anos de idade), pré-operatório (02 a 07 anos), operatório concreto (07 a 11 anos) e operatório-formal (11 a 17 anos).

Cada uma destas etapas apresenta características específicas na relação do sujeito com o mundo em que se insere, de acordo com seu desenvolvimento cognitivo. Período sensório motor é aquele que vai desde a obtenção do controle motor e exploração do meio físico através dos sentidos. Em seguida ocorre o período pré-operatório que se caracteriza pelo desenvolvimento da habilidade verbal, imitação e capacidade de simbolizar objetos ausentes. No período que se sucede, operatório-concreto, a criança se encontra apta a lidar com questões abstratas necessitando ainda do material concreto, e na última etapa, operatório-formal, ela está pronta para raciocinar logicamente. Ou seja, é um processo de desenvolvimento, no qual o sujeito está em constante busca de encontrar novas significações em sua relação com o mundo.

No campo da fruição da arte, o espectador, muitas vezes, retoma as fases iniciais de seu desenvolvimento apontado por Piaget, explorando os sentidos, desconstruindo a lógica de alguns símbolos, concretizando questões abstratas e abstraindo seu raciocínio lógico, em busca de re-significar a obra.

No âmbito do ensino do teatro e da experiência teatral no ensino regular, é possível notar a dificuldade desse adulto em conceber e reformular novas significações, em re-significar e conseqüentemente em decodificar os códigos da cena contemporânea, uma vez que esta solicita do espectador o mesmo movimento realizado nas primeiras fases do desenvolvimento cognitivo – a investigação dos sentidos. Em minha experiência docente nos ensinos Fundamental e Médio da rede estadual do Paraná, observei que muitas vezes os alunos se mostram aprisionados aos pré-conceitos instituídos pelo conhecimento logicista ou aos estereótipos apresentados pelos meios de comunicação de massa. Quando solicitados à leitura de suas produções ou das produções de espetáculos, em geral, se mostram apáticos e temerosos diante da execução ou da apreciação das manifestações estéticas. Certa vez, num exercício de *fisicalização de objetos imaginários*¹⁰², uma aluna do Ensino Médio (2010), se recusando a participar da vivência proposta, justificou “não ser doida, para ficar utilizando objetos que não estavam presentes” e solicitou que eu desse a ‘matéria’ na lousa. Essa experiência revela indícios sobre a concepção de escola que está compreendida pelo aluno.

Desgranges (2006) analisa a atitude do receptor em sua relação com a obra teatral, dividindo-a em três fases: o reconhecimento do signo; a decodificação deste, e finalmente, sua interpretação, relacionando-o com os demais signos visuais e sonoros presentes na encenação. E

¹⁰² Jogo sistematizado por Viola Spolin, no livro *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin* (2001).

para que haja tal interpretação do teatro contemporâneo se faz necessário munir o espectador com técnicas, apreciação e experiencição teatral, bem como desenvolver a autonomia na leitura de tais obras.

Nesse aspecto, o evento no qual atuei como arte-educadora no ano de 2011 – O Festival Brasileiro de Teatro - demonstra preocupação em formar plateias e aumentar a aproximação do público com o teatro, tendo como principal compromisso democratizar o acesso a bens culturais, com a apresentação em teatros, praças e feiras.

O evento oferta de espetáculos gratuitos e apresentações exclusivas para alunos da rede pública, além disso, ocorre o trabalho de preparação destes alunos para a recepção do espetáculo que estaria sendo oferecido. O desenvolvimento dessa proposta aconteceu a partir da apresentação de intervenções e uma conversa-oficina nas escolas – no qual foi realizado um debate pós-apreciação para a troca de impressões. E para analisar a recepção os alunos também receberam um questionário que tratava das impressões sobre o musical “O negro a flor e o rosário” de Maurício Tizumba.

Uma das questões que deu suporte a este artigo refere-se justamente a compreensão do assunto central do espetáculo, visto que este musical contava com uma estrutura não linear, de recortes sobre a cultura afro-brasileira. Os espectadores analisados responderam um questionário com perguntas estruturadas e não estruturadas, com a possibilidade de dissertar sobre a sua opinião. Ao longo da coleta de dados, analisei 100 questionários, desses apenas 9% dos alunos manifestaram-se livremente, enquanto 91% dos alunos se limitaram a assinalar as alternativas presentes nas questões estruturadas. Destes, 64% tiveram uma compreensão mais aproximada da proposta do espetáculo, 15% equivocaram-se completamente acrescentando substantivos como “preconceito racial e história de Curitiba” à análise, 3% se manifestaram do ponto de vista da religiosidade e 12% afirmaram que o tema central da peça era a história dos africanos no Brasil, quando na verdade o tema era a cultura afro-brasileira. Isso demonstrou que houve uma dificuldade de lançar um olhar sobre o objeto como um todo. Constatei que em suas leituras os signos não se articularam entre si, não houve um diálogo.

Mesmo sabendo a priori que o espetáculo apresentado era um musical, que tratava da cultura afro-brasileira e que utilizava em cena elementos próprios desta cultura (como o afoxé, o atabaque e o tambor) 36% dos alunos afirmaram que a música não havia sido um instrumento importante no espetáculo. Vale salientar que 33% destes alunos de Ensino Médio nunca tinham ido ao teatro.

Apesar dos números apresentados nesta pesquisa, referentes ao questionário, no contato posterior à ida ao teatro, os alunos de uma das escolas solicitaram um bate-papo como

fechamento do projeto, no qual tivemos um diálogo com muito de entusiasmo, e com observações muito relevantes no que tange a análise do espetáculo. O que talvez revele a dificuldade na expressividade escrita desses alunos.

Em outro questionário aplicado em duas turmas de ensino médio da rede estadual do Paraná, 75% dos 32 alunos que responderam ao questionário, indicaram achar necessária a presença desta linguagem nas aulas de arte, apontando principalmente sua importância para o divertimento e para possibilidade de auxiliar na desinibição. Menos da metade dos questionários – 23% assinalaram para a função social do teatro, no que diz respeito ao pensamento crítico. Dos pesquisados, 30% ressaltaram que essas aulas deveriam ocorrer no contra turno em uma sala especial. Por outro lado, pude constatar que a frequência de contatos dos alunos com a produção teatral, quando proporcionada, se resume à média de um espetáculo/ano, sendo que esse contato se dá dentro da própria instituição. O ensino do teatro e suas especificidades não se apresentam nas aulas de Arte e de modo geral, a escolha e acompanhamento desses espetáculos, não são realizados pelo professor que ocupa essa cadeira.

O que se observa com esses dados, é que nessa conjuntura a escola cria poucas condições de acesso ao teatro, e tampouco tem fornecido ferramentas para a interpretação desses eventos, além de não oferecer os meios necessários para que seus educandos tenham a possibilidade e vontade de se apropriar da linguagem, para assim, poder decodificá-la. Talvez essas afirmativas revelem o perfil da relação da instituição escolar com a apreciação dos espetáculos. O ponto de partida para a presença dessa linguagem no âmbito escolar, bem pode ser o do divertimento como já apontava Brecht. Mas deve também viabilizar a formação do senso crítico apurado desse espectador.

[...] Tornar o espectador iniciante mais íntimo da arte teatral e estimulá-lo para um mergulho divertido amplia sua capacidade de apreender o espetáculo e favorece a sua socialização, seu acesso, seu acesso ao debate contemporâneo, sua integração e participação sociais [...] (DESGRANGES, 2003, p. 36)

Esse mesmo questionário foi aplicado no Colégio Estadual do Paraná (CEP). Colégio que tem em sua estrutura a Escolinha de Arte que foi fundada há 64 anos. O espaço onde se encontra instalada a Escolinha é localizado no subsolo do colégio e serve de lugar para realização das aulas curriculares de artes e, também, para os encontros dos grupos artísticos da própria instituição, como o coral, a banda, o salão de Arte e o Grupo de Teatro Gruta. Esse é um diferencial importante do estabelecimento, pois tem tornado possível ao aluno do Ensino Regular um maior contato com as diferentes linguagens artísticas, uma vez que esses passam a vivenciar a disciplina

curricular obrigatória de artes em salas ambientadas, sendo orientados por professores especialistas em cada área. Além disso, nessa escola o ensino das artes encontra-se apoiado pela própria instituição, que oferece também cursos extracurriculares, nos quais se cumpre o papel fundamental de difundir a cultura e propiciar o conhecimento de modalidades artísticas a toda comunidade interessada, seja ela formada por alunos do CEP ou pessoas da comunidade.

No CEP - diferente dos resultados obtidos na escola estadual outrora mencionada - os 35 alunos dos Ensinos Fundamental e Médio, que responderam ao questionário apresentaram outra realidade: 65% dos alunos apontaram para a importância do ensino do teatro também como instrumento para o desenvolvimento do pensamento crítico e 82% para sua função de entretenimento. Além disso, 90% afirmaram a importância do ensino do teatro no currículo. Afirmaram que vão ao teatro pelo menos uma vez a cada semestre, e assinalaram que manifestações artísticas sempre ocorrem no espaço escolar. Este quadro apresenta a valorização que a instituição dá ao acesso às produções teatrais.

No questionário aplicado aos professores, dos doze professores que responderam a pesquisa – a maioria contratada em regime PSS na Educação Estadual e 84% com formação em Artes Cênicas - somente os dois professores do CEP expuseram uma realidade em que havia uma preocupação institucional com o ensino do teatro na escola.

É discrepante a diferença de acesso proporcionada pelas distintas instituições. Pode-se tentar justificar tal realidade, apontando para o fato de o CEP estar localizado na região central de Curitiba, no entanto, é relevante considerarmos a importância do apoio institucional, na efetiva ação do teatro no espaço escolar, como nos afirma uma professora da instituição, quando perguntada sobre a relação do colégio com o ensino do teatro na escola: “A relação é exemplar. Poucas escolas oferecem a oportunidade de praticarmos única e exclusivamente nossa área de formação”. (2011) Ou a afirmação de um segundo professor:

No Colégio Estadual do Paraná, o teatro tem muito apoio, se comparado com outros Colégios em que já trabalhei [...] Existe também uma verba para custeio das montagens, que são muitas: três turmas do noturno, quatro turmas do diurno e mais três montagens do GRUTA (Grupo de teatro Amador do CEP). Temos também apoio dos outros professores de Arte que em sua maioria, são profissionais e auxiliam na concepção da peça se forem solicitados. E finalizando, o Colégio possui um teatro para as apresentações. Todos os aspectos mencionados são fundamentais para que se possa trabalhar e discutir o ensino e o fazer teatro no ensino médio quanto nas oficinas livres. (2011)

Os outros – 83% dos profissionais pesquisados - relataram a desvalorização do ensino do teatro como linguagem. Perguntada sobre a relação da instituição de ensino com o ensino do

teatro na escola uma professora afirma:

Na verdade o teatro é sempre colocado como meio de se aprender algo, para a escola ele é sempre o veículo e não um conhecimento específico. Cada escola é um universo, neste ano estou atuado em cinco escolas e em cada uma delas a visão da direção é diferente. Algumas escolas incentivam o teatro, mas ele tem que ter um tema, ou seja, uma moral - meio ambiente, diversidade, bullying, etc [...] Em outras escolas o teatro atrapalha, faz barulho, bagunça a sala e por isso não é bem visto, outras acham legal, mas não se envolvem no sentido de criar uma estrutura para a realização de peças. (2011)

Outro professor ainda relata que identifica três grandes dificuldades em se trabalhar teatro na sala de aula:

[...] primeiro a falta de costume deles com esse tipo de aula; segundo o trauma que alguns alunos desenvolveram quando foram obrigados a atuar, em algum momento de sua vida escolar, sem preparo por algum professor de outra disciplina; e terceiro a distância do teatro na vida deles - a maioria nunca assistiu à peças teatrais. (2011)

Diz ainda que no ano corrente dessa pesquisa, em 2011, conseguiu levar quatro turmas para ver apenas uma peça, e que em outra escola em que atua não viu nenhuma apresentação teatral sendo ofertada.

A questão da compreensão de disciplina (no sentido de comportamento) detida pela escola também aparece no relato dos pesquisados, como afirma uma terceira professora: “[...] em geral reclamam de barulho e intervenção da disciplina. Preferem aulas de artes menos tumultuosas, tipo desenho, assistir filmes, etc.”. (2011) Em função deste diagnóstico, cabe destacar que,

[...] A presença de um professor formado em teatro, que vai conduzir as práticas de expressão e leitura [...] Pode ser de grande valia. Porém [...] É necessário que todos os educadores de uma escola estejam sensibilizados para a experiência artística [...] (DESGRANGES, 2003, p. 71).

Desgranges (2003) ressalta a importância da sensibilização de toda a equipe escolar no desenvolvimento de projetos de formação de espectadores, de forma que o professor de teatro esteja apoiado institucionalmente. Aponta para a necessidade de que a inclusão da disciplina no currículo não esteja “para escolarizar o teatro, aprisionando este àquele” e que esses professores sejam principalmente “[...] ‘despertadores’ ou propositores de efetivas experiências artísticas [...]”. (p. 71) Entretanto o que é possível perceber com a realidade exposta nas respostas aos questionários é que muito ainda há de ser feito para se efetivar o ensino do teatro no currículo das

escolas.

Com relação à receptividade dos espetáculos e às improvisações desenvolvidas pelos alunos - segundo os professores - há uma tendência à utilização de uma linguagem mais realista, mais próxima da linguagem televisiva. O que diante do exposto justifica-se na inacessibilidade da linguagem artística na maioria das instituições.

Nesse sentido, o acesso à educação estética, a partir do ensino da arte na escola pode levar a uma formação fundamentada na compreensão do mundo e da vida que nele vivemos trazendo à escola um espaço para o jogo da construção dos sentidos.

As indagações que impulsionaram a escrita deste artigo, dentro da perspectiva do papel da escola e dos possíveis caminhos para o desenvolvimento do olhar investigativo do aluno sobre a arte e os códigos teatrais, talvez encontrem algumas direções, hoje, no Paraná, no modelo representado pelo CEP.

Não é a regra, mas a maioria dos estudantes do CEP gosta do ambiente da Escolinha de Arte (curricular ou oficinas). Muitos deles acabam descobrindo uma série de possibilidades e se aproximam de tal forma, que se direcionam para o ensino superior na área de Arte, ou passam a frequentar espaços de produção, exibição e consumo de arte e não raro transformando seus espaços de atuação. São muitas as alegrias e muitos os problemas que diariamente enfrentamos na “defesa” do território ameaçado da arte, inclusive pelos outros professores. (Fala de um professor) (2011)

Ou seja, um ambiente que valorize a arte, seus profissionais e suas especificidades reservando, não somente um espaço físico para o evento, mas também um espaço reservado à autonomia e ao perfil subversivo da arte. Um espaço para a discussão e investigação dos possíveis significados, que as diferentes composições podem apresentar.

Claro, que esta discussão, não se esgota aqui. Muitos são os desafios para a inclusão do ensino do teatro dentro do currículo. Nesse sentido, destaco que é de suma importância abrir espaço para que haja um diálogo entre o educando e a arte, um espaço para a ampliação de seus códigos pessoais, e principalmente propiciar o contato direto com o materialismo abstrato da arte, para potencializar a decodificação de seus signos.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Escola é lugar para Artes**. V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. ABRACE. Belo Horizonte – UFMG – Escola de Belas Artes. Revista Mosaico, 2008

in

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Carmina%20Mendes%20Andre%20-%20ESCOLA%20e%20LUGAR%20PARA%20ARTES.pdf> – acesso em 29/03/2011.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais Ensino Médio: Linguagens, códigos e suas tecnologias**. Brasília, DF: MEC, 1999.

CAMARGO, Marcos H. **Princípios da AISTHESIS**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1945. Acesso em: 25/09/2011

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **Por que arte-educação?**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1985.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 23. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002.

PARANÁ, Governo do Estado do. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência da Educação. **Diretrizes Curriculares de Arte para os anos finais do Ensino Fundamental e para o Ensino Médio**. Curitiba: SEED/DEB, 2008.

PIAGET, Jean. **Seis estudos de Psicologia**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1967.

PUPO, Maria Lucia. **O Lúdico e a Construção do Sentido**. Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, São Paulo, SP, n. 1, 2001.

PUPO, Maria Lúcia. **Sinais de teatro-escola**. Humanidades, Edição Especial Teatro Pós-Dramático, Editora UNB, Nº 52, Nov. 2006, p. 109-115.

ACEITE: 05/03/2013

O ENSINO DO TEATRO E AS MÚLTIPLAS IDENTIFICAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Juliana Tonin¹⁰³
Guaraci da Silva Lopes Martins¹⁰⁴

Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

O presente artigo trata-se de uma pesquisa articulada ao Programa de Iniciação Científica, em que se buscou ampliar a reflexão sobre o teatro mediado pelas configurações de gênero e a gama de relações de poder associada a esse tema. Este trabalho pautou-se em fundamentação teórica e pesquisa de campo, mais precisamente no curso de extensão “O Teatro e as relações de Gênero”, do qual a autora fez parte como uma das integrantes. Esse curso proporcionou a vivência no espaço cênico de variadas situações marcadas pela discriminação contra determinados sujeitos; experiência que evidenciou a relevância do estudo dessa temática nos cursos de formação inicial e continuada.

Palavras-chave: teatro; educação; gênero; sexualidade; relações de poder.

Abstract

This article discusses the articulated research in the scientific initiation program where it attempted to extend the reflection on theater mediated by gender configurations and the entire range of power relations associated with this theme. This article is guided by the theoretical foundation and field research, more precisely by the extension course: Theater and the Gender Relations, which the author took part as one of the members. This course provided the experience in various scenic situations marked by discrimination against certain individuals. This experience highlighted the relevance of the study of this subject in initial and ongoing formation courses

Key words: theater; education; gender; sexuality; power relations.

¹⁰³ Graduada em Turismo com ênfase em Ambientes Naturais pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul/2006, aluna do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná/FAP e bolsista do Programa de Iniciação Científica-PIC/FAP sob a orientação da professora Dra. Guaraci Martins.

¹⁰⁴ Doutora em Artes Cênicas pela UFBA; Mestre em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná; docente da Faculdade de Artes do Paraná. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada/UNESPAR; do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Relações de Gênero e Tecnologia/GeTec; membro do GT Pedagogia do Teatro & Teatro e Educação da ABRACE; e-mail: guaraci.martins@gmail.com

O presente artigo é o resultado do interesse em aprofundar a reflexão sobre as questões de gênero e as múltiplas sexualidades associadas ao ensino do teatro. Cabe informar que essa articulação foi uma proposta lançada no curso de extensão *O Teatro e as Relações de Gênero*, coordenado e ministrado pela professora Dra. Guaraci Martins, do qual fiz parte integrante como aluna. Ele foi ofertado no ano de 2011, com uma carga horária de sessenta horas, distribuídas em quarenta e cinco horas presenciais, acrescidas de quinze horas não presenciais, nas dependências da Faculdade de Artes do Paraná/FAP.

O curso contou, ainda, com a participação de professores das redes estadual e municipal de Curitiba e também de graduandos e egressos de distintos cursos de Artes da FAP. Esse momento culminou na elaboração do presente texto, cuja proposta é o aprofundamento da discussão reflexiva sobre a prática teatral associada aos fundamentos teóricos relacionados à educação, ao ensino do teatro e às teorias críticas sobre gênero e sexualidades.

A experiência acima mencionada foi fundamental no desenvolvimento desta pesquisa, atrelada ao Programa de Iniciação Científica da FAP, do qual fiz parte como bolsista, mais especialmente, por meio do projeto *O ensino do teatro e as múltiplas identificações de gênero e sexualidade*. O interesse sobre o objeto de estudo desta pesquisa está relacionado, também, ao contato com as leituras feministas com as quais me envolvi num período anterior ao ingresso na FAP.

Nesse trabalho sistematizado, lancei como objetivo geral a investigação da relevância do ensino do teatro mediado pelas relações de poder que permeiam as configurações de gênero no contexto do espaço da educação formal e não formal. Como metodologia, recorri à pesquisa com abordagem qualitativa, articulando a fundamentação teórica com a prática. Para tanto, fundamentei-me na pedagogia do teatro e nos estudos feministas e na teoria *queer*, com o objetivo de aprofundar a reflexão sobre a relevância do processo cênico associado à construção das subjetividades. A pesquisa de campo fez parte integrante desta investigação, cabendo informar que, para a coleta de dados, utilizei o diário de bordo e um questionário com perguntas estruturadas e semiestruturadas que foi respondido pelas participantes na trajetória do curso.

Em geral, as redes de poder instaladas nas relações sociais tornam-se difusas se o olhar não é estimulado no sentido de entender e desmistificar os códigos sociais dominantes. Concordando com Daniela Auad (2003), é preciso o constante exercício do questionamento sobre discursos naturalizantes que permeiam a construção das identidades, em geral construídas, por meio de uma multiplicidade de estratégias que se materializam “em conceitos, normas e regras que transitam pela via dos discursos, enunciando verdades que se legitimam a partir da positividade das ciências e de sua representação, elaborada pelos homens”. (REIS, 2001, p.04)

Pois bem: com o meu ingresso no Curso de Artes Visuais da FAP, foi possível fortalecer minha compreensão sobre a importância da Arte no exercício da alteridade, fator necessário no processo de novas perspectivas de interações sociais. A Arte e sua capacidade de experimentação contribuem para o desenvolvimento da percepção do sujeito sobre o mundo artístico, estético e cultural, num exercício de interação consigo e com sua realidade. Ainda, a linguagem artística é um espaço profícuo para o desenvolvimento das capacidades expressivas e criativas.

Através da espontaneidade somos re-formados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 1992, p. 4.)

A afirmação acima é um convite à reflexão sobre a relevância do processo artístico, capaz de modificar as pessoas na mesma medida em que amplia a capacidade das mesmas de modificarem o seu próprio contexto. A Arte propicia a oportunidade de o sujeito expressar, por meio do mundo fictício, as suas ideias e os seus próprios sentimentos e emoções em direção a novas percepções sobre aspectos extraídos de sua vida cotidiana.

A escola pode ser compreendida como um espaço fértil à implementação das condições necessárias para o questionamento das injustiças e das relações sociais de desigualdade. Destaca-se a fundamental importância de projetos políticos e pedagógicos voltados para a realidade social marcada por mecanismos que reforçam discursos excludentes, especialmente contra determinados sujeitos que contrariam os rígidos limites estabelecidos pela heteronormatividade.

A investigação científica vinculada ao PIC/FAP reforçou minha compreensão de que a escola caminha na contramão de uma educação libertária quando reforça ideias cristalizadas sobre as configurações de gênero, sexualidade e desejo. É oportuno lembrar que “a regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexuais, reprodutiva e médico-juríca.” (BUTLER, 2003, 41) Nesse contexto, determinadas escolas atuam com base em ações pedagógicas reprodutivistas de conteúdos sem qualquer vínculo com o pensamento crítico e transgressor.

Nessa perspectiva, a Arte é de fundamental importância o processo de desestabilização de modelos pedagógicos tradicionais norteados pela mera transmissão e recepção de conteúdos.

Contudo, para além de um mero entretenimento, tal como outras disciplinas que compõem a matriz curricular, essa área de conhecimento é de suma relevância para desenvolvimento de novos saberes, novas leituras de mundo. Destaca-se que as linguagens artísticas – Artes Visuais, Dança, Música e Teatro – possuem história, conteúdos e metodologia específicos, requerendo sua continuidade e sistematização no processo de ensino e aprendizagem.

Destaco que para Vic Vieira Granero (2011 p. 13), “o fazer teatral desperta os alunos para a observação de si mesmo e do outro, incita-os a aprofundar-se em suas próprias histórias de vida e desenvolver a capacidade de expressar seus sentimentos de forma positiva, com respeito e colaboração.” De fato, a experiência no curso de extensão me proporcionou a constatação de que esta linguagem artística possibilita o desenvolvimento da capacidade das pessoas ampliarem a própria percepção sobre novas possibilidades de interrelação social. Destaco ainda o trabalho em equipe que se fez presente em todo o percurso do mesmo, numa valorização do trabalho coletivo/colaborativo.

É oportuno acrescentar que os participantes envolvidos tiveram a oportunidade de articular a teoria com a prática teatral. Nesse momento, padrões de comportamento e papéis sociais vinculados às relações de gênero, assim como, as múltiplas possibilidades de construção das subjetividades dos corpos foram levadas para o espaço da cena. Concordo com Paulo Freire (2004), ao argumentar que na formação permanente dos professores faz-se necessária a reflexão crítica sobre a prática. Ao ampliar a percepção sobre as próprias ações e sobre as razões que o leva a agir de uma determinada maneira, o sujeito amplia também a sua potencialidade enquanto agente transformador. Ainda segundo o mesmo autor, a promoção da ingenuidade à crítica requer a curiosidade crítica, insatisfeita e indócil em um permanente movimento social de busca.

Esse curso contou também com a enriquecedora participação de alguns professores do quadro docente da FAP envolvidos com a área do teatro. Eles foram convidados pela professora Dr^a Guaraci Martins, a fim de compartilharem suas pesquisas com os integrantes do curso. Naquele momento, fundamentados em teorias específicas, eles desenvolveram metodologias de teatro relevantes no processo de formação inicial e continuada das pessoas ali presentes. Abaixo, seleciono uma imagem, para ilustrar o processo cênico realizado, sempre permeado por debates sobre a temática central da proposta do curso.



Registro fotográfico sobre o processo desenvolvido pelos participantes do Curso de Extensão “O Teatro e as Relações de Gênero”, realizado nas dependências da FAP no ano de 2011.

Essa experiência evidenciou que o teatro é uma área de conhecimento que tem como uma das principais características a relação dialógica, e, por isso mesmo, proporciona a discussão reflexiva sobre variados assuntos e temas sociais. Ao longo de todo o curso, os padrões sociais e de comportamento rigidamente estabelecidos na sociedade heteronormativa foram problematizados. Em sua maioria, os participantes jamais haviam participado de propostas pedagógicas com enfoque nas relações de poder que atravessam a relação binária e hierárquica dos gêneros. Frequentemente, os processos cênicos evidenciaram ideias contrárias aos discursos elaborados pelos professores. Em geral, os docentes constataram tal incoerência somente ao longo das discussões orientadas pelas encenações desenvolvidas por eles mesmos.

Sabe-se que, em geral a mulher é taxada como sexo frágil, assim como os demais sujeitos que rompem com binarismos baseados em discursos naturalizantes são categorizados como desviantes de uma norma social estabelecida como inquestionável. Nesse contexto, a construção das identidades é marcada por ideias cujas raízes são entrelaçadas por “verdades” assimiladas pelo senso comum como inquestionáveis. De acordo com Guaraci Martins (2009), os tradicionais arranjos políticos e sociais tendem a teorias universais construídas no âmbito de relações de poder, quase sempre, em termos de oposição e subordinação.

Em geral, a escola dos dias atuais prepara os alunos para seguir as regras sociais, os conhecimentos básicos, os valores morais coletivos e os modelos de comportamento estabelecidos como adequados e inquestionáveis na sociedade. Em sua maioria, os professores encontram-se despreparados para lidar com esses questionamentos. Dessa maneira, atuam como meros reprodutores de conceitos que reforçam estereótipos no espaço da sala de aula. É oportuno lembrar que situações de homofobia ocorrem frequentemente no ambiente escolar, muitas vezes, culminando em violência moral, psicológica e física contra determinados sujeitos

cujos corpos desestabilizam a rígida divisão de papéis e de comportamentos sociais estabelecidos aos homens e às mulheres.

As coisas se complicam ainda mais para aqueles e aquelas e se percebem com interesses ou desejos distintos da norma heterossexual. A esses restam poucas alternativas: o silêncio, a dissimulação ou a segregação. A produção da heterossexualidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia. (LOURO, 2010, p. 27)

Em função da falta de conhecimento do professorado para a discussão mais aprofundada sobre o assunto no cotidiano escolar, faz-se urgente o investimento em projetos políticos e pedagógicos comprometidos com teorias críticas capazes de orientar o trabalho desse profissional. Cabe mencionar a relevância do curso de extensão “O Teatro e as Relações de Gênero”, na medida em que propiciou o questionamento de discursos excludentes que foram levados para a cena, a partir de improvisações, jogos dramáticos e teatrais desenvolvidos pelos docentes participantes. Acrescenta-se que o grupo, composto por pessoas que até então não tinham contato entre si, gradativamente se envolveu numa relação enriquecedora de troca de experiências e de conhecimento, num processo de integração individual e coletiva.

O prazer trazido pelo jogo, o enfrentamento de situações novas, o confronto consigo mesmo e com o grupo desenvolvem conhecimentos profundos no jogador, como a descoberta da alegria e de sua capacidade/poder de expressão e criação. O jogo dramático, a partir da improvisação, desenvolve conhecimentos adquiridos no nível da experiência e, dessa forma, potencializa a transformação de valores. (SOARES, 2006, p. 110)

De fato, o curso de extensão, que buscou a associação do teatro com as relações de gênero, possibilitou a problematização do corpo como algo produzido na e pela cultura. Dessa maneira, é possível afirmar a relevância daqueles encontros na medida em que viabilizaram o desenvolvimento de novas perspectivas analíticas relacionadas à construção dos corpos, as quais foram colocadas pelos participantes como objeto de estudo que pôde ser observado e analisado. Nessa perspectiva, como integrante do curso de extensão, constatei a importância dessa temática norteadada pelo teatro na formação docente inicial e continuada.

Destaco a urgência de projetos que possibilitem ações pedagógicas guiadas pelos variados marcadores de diferença que se inter-relacionam entre si, tais como gênero, sexualidade, classe social e etnia. Com a ampliação do questionamento dessas diferenças no contexto da diversidade, evidenciou-se o surgimento de novas percepções em torno da temática aqui abordada. Em sua

maioria, os participantes concordaram sobre a importância de espaços de discussão acerca das distintas maneiras de vivenciar os gêneros, a sexualidade e os desejos. Nesse sentido, faz-se necessária a inserção de programas pedagógicos com enfoque neste determinado aspecto sociocultural. Em geral, as crianças e os jovens inseridos em uma sociedade atravessada pela diferença interagem com a diversidade especialmente no espaço da escola. Nas falas dos participantes P1 e P8, respectivamente, lê-se o seguinte:

- Quanto mais estas questões forem discutidas na escola, conseguiremos gradativamente diminuir situações discriminatórias. Acredito que desta forma as crianças possam crescer mais abertas diante das questões trabalhadas neste curso.

- As questões de gênero são sempre colocadas de lado na educação. São assuntos evitados, pois se percebe que este tema permanece um tabu. Por esta razão, o desenvolvimento desse tema nos cursos de formação pode permitir um trabalho mais adequado sobre o assunto no espaço da sala de aula.

Concordo com o teor das falas mencionadas, pela consideração de que o questionamento sobre conceitos pautados em discursos excludentes faz-se necessário nas escolas, a fim de viabilizar o comprometimento com a garantia do estabelecimento dos princípios democráticos com uma educação libertária. Ainda hoje, determinadas pessoas sofrem os mais variados tipos de situações discriminatórias e excludentes nas diversas instituições sociais, incluindo-se o espaço da escola.

As formas idealizadas dos gêneros geram hierarquias e exclusão. Os regimes de verdades estipulam que certos tipos de expressões relacionadas com o gênero são falsos ou carentes de originalidade, enquanto outros são verdadeiros e originais, condenando a uma morte em vida, exilando em si mesmo os sujeitos que não se ajustam às idealizações (BENTO, 2006, p.94)

Entendo que a escola produz e reproduz conceitos na mesma medida em que também é um espaço profícuo para o estabelecimento de debates, em especial no que se refere à construção das identidades. Por outro lado, de acordo com Louro (2011, p. 84), “é indispensável que reconheçamos que a escola não apenas reproduz ou reflete as concepções de gênero e sexualidade que circulam na sociedade, mas que ela própria as produz”. Sendo assim, muitas vezes, aqueles alunos cuja orientação sexual tende à desestabilização das rígidas barreiras estabelecidas pela heteronormatividade são vítimas de variados tipos de situações discriminatórias na escola.

As transformações em curso na sociedade contemporânea abalaram uma série de certezas, afetando os diversos segmentos sociais, especialmente no que se refere às formas de pensar, de ser e de perceber as relações de gênero. Para Butler (2003, p. 212), “a partir de uma análise política da heterossexualidade compulsória, tornou-se necessário questionar a construção do sexo como binário, como um binário hierárquico.” Diante de tal consideração, a posição de dominação e hegemonia de um gênero sobre o outro passou a ser alvo de discussão acadêmica e política. Por outro lado, ainda há muitos desafios a serem superados para a produção efetiva de mudança, embora a mobilização e a atuação da sociedade civil, conjugadas com as políticas públicas nacionais, tenham alterado significativamente o cenário social sublinhado por um modelo de masculinidade e de feminilidade. Abaixo, seleciono a fala do participante P2, segundo o qual:

- Nós educadores muitas vezes não sabemos lidar com as frequentes situações discriminatórias com as quais convivemos ainda hoje no espaço da sala de aula. Isto acontece em função do nosso despreparo diante do assunto.

De fato, o despreparo docente sobre o assunto impede uma ação pedagógica efetiva para a desestabilização de discursos que em nada contribuem na perspectiva da cidadania e da democracia na sala de aula e na sociedade como um todo. No entendimento de Freire, “a prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia.” (FREIRE, 1996, p. 40). As representações e conceitos sociais são criados pelas próprias pessoas que atuam em seu contexto transformando-se e transformando a realidade circundante. De acordo com o mesmo autor (Ibid, 1996), as pessoas não nascem prontas, mas se constroem e se (re) constroem a cada momento. Nesse sentido, a educação se constitui como um instrumento de emancipação capaz de contribuir para que o indivíduo amplie o seu olhar sobre aquilo que é determinado socioculturalmente como normal e/ou anormal.

Na dimensão pedagógica do teatro, a discussão coletiva sobre o tema abordado nos jogos e improvisações teatrais é importante na prática docente comprometida com a formação do aluno/cidadão. O ensino do teatro nos espaços formais e não formais de educação possibilita o trabalho criativo e reflexivo pautado nas interações dos sujeitos em busca de novas soluções sobre determinados assuntos no espaço cênico. Nessa perspectiva, as aulas de teatro precisam ser “*um espaço imaginativo e reflexivo em que se pensem e se inventem novas relações sociais, dentro e fora da escola.*” (DESGRANGES, 2003, p.72). Ou seja, o processo cênico deve contribuir para a tomada de consciência das pessoas, nele envolvidas em direção à construção de novos conhecimentos refletidos na vida em sociedade.

Nenhuma fonte de conhecimento é em si mesma completa, sendo que a troca de informações é fundamental no processo de novas percepções sobre a realidade e suas representações, especialmente no que se refere às expectativas sociais decorrentes da coerência entre sexo, gênero, sexualidade e desejo. Para reforçar essa argumentação, destaco abaixo, o depoimento do participante P2.

- O teatro possibilitou à todos nós um melhor entendimento sobre as questões de gênero. O diálogo que esteve muito presente na maioria das nossas atividades contribuiu para discussões importantes para a desestabilização de discursos binários. Infelizmente, em geral essas questões estão à margem dos currículos da escola.

Destaco, que trabalho coletivo/colaborativo protagonizou as atividades realizadas pelos mesmos, numa demonstração de interesse e desejo de mudança, sempre permeada pela troca de informações. Seleciono, abaixo, um registro fotográfico para ilustrar essa argumentação.



Registro fotográfico de uma das cenas desenvolvidas pelos participantes do Curso de Extensão “O Teatro e as Relações de Gênero”, realizado nas dependências da FAP no ano de 2011.

No entendimento de Louro (2011, p. 125), “As desigualdades só poderão ser percebidas – e desestabilizadas e subvertidas – na medida em que estivermos atentos/as para suas formas de produção e reprodução.” O entendimento mais amplo sobre o caráter cambiante das identidades e sobre as múltiplas possibilidades do sujeito expressar o seu gênero e a sua sexualidade é de suma importância no processo de mudança, sobretudo, no que se refere a novas formas de os corpos se manifestarem e falarem sobre si.

Em sua pesquisa sobre as novas famílias, Luiz Mello (2005) refere-se à variedade histórica que evidencia as dificuldades de construção de conceitos gerais e unívocos de família e de casamento. O autor discute sobre o número cada vez maior de *gays* e *lésbicas* que decidem de

variadas formas tornarem pública a sua orientação sexual, na tentativa de superação da discriminação, “não omitindo de seus parentes, amigos, vizinhos e colegas de trabalho, a existência de um cônjuge do mesmo sexo em suas vidas, numa atitude claramente política”.

(Ibidem, 2005, p.21)

As lutas políticas no que se refere ao reconhecimento de suas relações afetivo-sexuais estáveis como sendo de ordem familiar, é o resultado de questionamentos e transformações, importantes para a dissociação do exercício da sexualidade das demais esferas do casamento e da reprodução. Estas lutas evidenciam a compreensão da família e dos cônjuges como construções socioculturais dinâmicas e mutáveis. Concordando com Mello (2005), na transcendência dos limites das fronteiras, por meio de suas vivências amorosas e sexuais, muitos sujeitos acabam por desafiar os fundamentos básicos da normatividade social.

Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. (LOURO, 2011, p. 32)

O conceito de família natural que dá visibilidade ao fenômeno da naturalização da família, principal estratégia utilizada pelo pensamento religioso no debate sobre questões de cidadania e sexualidade, é também uma obra de construção histórica. Nesse sentido, faz-se necessária a relativização de conceitos como o de casal, de casamento e de família para desta forma ampliar o entendimento do conceito família natural como uma construção social, política, histórica e cultural.

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais, a orientação sexual é abordada pela vertente da promoção da saúde, mais precisamente em relação à prevenção da gravidez na adolescência e das doenças sexualmente transmissíveis, com ênfase à infecção pelo HIV/AIDS. Para Martins (2009), os temas transversais: ética, saúde, meio ambiente, orientação sexual, pluralidade cultural, trabalho e consumo merecem o exercício constante da reflexão acerca das ideias lançadas sobre tais assuntos nesse documento que compõe os PCN's.

Por essa razão, os temas transversais tratados nesses documentos devem ser divulgados e incluídos nas atividades pedagógicas, especialmente no espaço da sala de aula. Entretanto, ainda segundo a mesma autora (Ibid, 2009), em especial a abordagem sobre gênero e sexualidade pautada no pensamento crítico e reflexivo, longe de se restringir à prevenção da gravidez ou à manutenção da saúde, requer o questionamento sobre os processos institucionais e discursivos definidores do que seria moral e/ou imoral, normal e/ou anormal.

Pensando no desenvolvimento de novas percepções sobre as múltiplas possibilidades de identificações de gênero, saliento a importância da compreensão do professor sobre o seu papel nesse processo de mudança. Entendo ainda que uma ação pedagógica que se quer crítica deve se pautar principalmente pela relação dialógica entre todos os envolvidos no processo de conhecimento, numa constante troca de informações entre docente e alunos. Importa mencionar que, ao longo do curso de extensão constatei o teatro é um terreno profícuo, para que as pessoas se coloquem no lugar do outro em um exercício de alteridade.

Considero a escola como um dos caminhos fecundos para a transformação social pautada na democracia, especialmente no que se refere à temática aqui abordada. Por outro lado, faz-se necessária o investimento em estratégias guiadas pela desestabilização de ideias que tendem à fixidez das identidades, em geral ancoradas nas diferenças sexuais anatômicas.

REFERÊNCIAS:

- AUAD, Daniela. **FEMINISMO**: que história é essa? DP&A editora. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRANERO, Vic Vieira. **Como usar o teatro na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2011.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. (Org.) Guacira Lopes Louro. In: **Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MARTINS, Guaraci da Silva Lopes. **“Encontro Marcado”**: um trabalho pedagógico com performances teatrais para a discussão das sexualidades em espaços de educação. Salvador: Tese de Doutorado em Artes Cênicas-UFBA, 2009-fls. 227.
- MELLO, Luiz. **Novas famílias**: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- REIS, Maria A. G. de Souza. A sexualidade e os escolares da educação fundamental: entre a vontade de saber e o cuidado de si. In: **23ª Anped**, 2001, Caxambu. 23ª Reunião ANPEd, 2001. p. 177.

SOARES, Carmela. Teatro e educação na escola pública: uma situação de jogo. In: **Entre coxias e recreios**: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. (Org.) Renan Tavares. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TAVARES, Renan. O autor da criação coletiva em teatro na década de 1970. In: **Entre coxias e recreios**: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. (Org.) Renan Tavares. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

ACEITE: 26/02/2013

BABUGÊM: A CRIAÇÃO CÊNICA ATRAVÉS DO RITUAL AFRO-BRASILEIRO E A SUA POTÊNCIA REPRESENTATIVA¹⁰⁵

Gideão Campos Gonçalves Ferreira¹⁰⁶
Diego Elias Baffi¹⁰⁷

Faculdade de Artes do Paraná, FAP/UNESPAR.

Resumo

O presente trabalho investiga a criação cênica a partir do ritual Umbandista interligando teatro e ritual, corpo mediúnico e corpo cênico. Tal pesquisa resultou no espetáculo *Suor de Preto ou O Alto do Morro de Santa Rita*, cujo processo de construção baseou-se na busca pela reapropriação em poética cênica de aspectos oriundos dos terreiros¹⁰⁸ visitados em pesquisa de campo de onde foram extraídos elementos do rito posteriormente reelaborados na cena. O espetáculo citado foi apresentado no 2º. Festival de Curimbas de Terreiro em de setembro de 2011 no Teatro Guaíra¹⁰⁹ em Curitiba-PR, na Mostra Fringe do 21º. Festival de Curitiba em março de 2012 no Teatro Universitário de Curitiba (TUC)¹¹⁰, e no Terreiro COUMFÉ - Comunidade Umbandista Filhos de Fé¹¹¹ em maio de 2012.

Palavras-chave: Teatro Ritual; Umbanda; Corpo Extracotidiano

Abstract

The present work explores the theatrical creation through Umbanda ritual elements connecting theater and ritual. This research resulted in the performance *Suor de Preto ou O Alto do Morro de Santa Rita* that was based on poetic appropriation of elements extracted from the terreiro and elaborated at the stage. The mentioned performance was presented for diferente audiences, at the 2nd Festival de Curimbas de Terreiro (September, 2011) at the Teatro Guaíra attended by umbanda followers; at the Festival de Curitiba (March, 2012) at the Teatro Universitário de Curitiba (TUC) and at the Terreiro COUMFÉ - Comunidade Umbandista Filhos de Fé (May, 2012) at a Preto-velho party to celebrate the Abolition of Slavery in Brazil .

Key words: Ritual theatre; Umbanda, Extra-daily body

¹⁰⁵ Memorial de Performance apresentado ao eixo temático “Arte, Educação e Cultura”.

¹⁰⁶ Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente integra como ator, Cia. Onírico de Teatro e Cia. Falsários.

¹⁰⁷ Professor Assistente na Faculdade de Artes do Paraná FAP - UNESPAR, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, membro do Grupo de Pesquisas Arte e Performance e coordenador do Projeto de Pesquisa Prático-Teórico em Intervenções Urbanas – Um Lugar-Ação na Urbe. Orientador da pesquisa de que trata este Memorial Descritivo. diego_baffi@yahoo.com.br

¹⁰⁸ É o local onde são realizadas as cerimônias dos cultos aos Orixás e onde são atendidos os que ali vão à busca de proteção. Também é conhecido por outros nomes, como Candomblé, Nagô, Tambor de Mina entre outros (PINTO, Altair. **Dicionário** 1975).

¹⁰⁹ O Teatro Guaíra fica localizado na Rua XV de Novembro, 971. Centro de Curitiba, PR.

¹¹⁰ O TUC fica localizado na Galeria Julio Moreira, Largo da Ordem. Curitiba, PR.

¹¹¹ O Terreiro COUMFÉ fica localizado no Bairro Boqueirão. Curitiba, PR

Memorial de performance

Este trabalho é resultado da pesquisa de campo em terreiros de Umbanda¹¹², onde se analisou as manifestações de entidades de Preto-velhos nos médiuns¹¹³ de terreiro possibilitando a observação de seus estados corporais modificados a todo tempo devido ao transe mediúnico¹¹⁴.

O presente trabalho obteve referências a partir da dissertação de mestrado de Grácia Navarro, Unicamp (SP) denominada **O Corpo Cênico e o Transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**¹¹⁵, onde a autora destaca a preparação corporal do espetáculo de dança *Beneditas*¹¹⁶ e a sua relação com o transe no ritual de Tambor de Mina, referenciando também a Umbanda, entre outros rituais.

Na dissertação citada, o ritual Umbandista se transforma em lugar de potência de experimentações corpóreas, cujo objetivo não é a pesquisa em dança, mas no teatral/ritual concomitantemente à corporalidades cênicas possíveis através da reapropriação dos elementos presentes na incorporação do médium. A incorporação é conceituada como *quebra*, a partir da qual se estabelece a relação entre espectador e ator no ambiente proposto.

Quando o filho de santo entra em transe, ele destaca-se do conjunto no espaço e na movimentação diferenciada. O momento da tomada do iniciado pela divindade representa uma “quebra” manifestada no corpo, entre o que estava acontecendo até então e o que acontecerá a partir da “quebra”. (Navarro, 2000)

O presente trabalho é resultante das experimentações práticas realizadas em sala de ensaio a partir da pesquisa de campo nos terreiros de Umbanda. Nos ensaios, inspirei-me particularmente nos estados extracotidianos¹¹⁷ dos médiuns quando *incorporados por uma entidade* e atualizei esse “estado alterado mediúnico” em meu corpo. O trabalho corporal realizado resultou especialmente da alteração da estrutura de peso do meu corpo. A mudança de estado físico que tal alteração proporcionava estabelecia por consequência uma vulnerabilidade

¹¹²Religião brasileira, com origens africana-kardecista, que invoca espíritos de várias classes como por exemplo: Caboclos, Preto-velhos, baianos, boiadeiros, exús, pomba gira e ciganos, sua formação é exclusivamente a caridade. (PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Editora Eco. Rio de Janeiro, RJ. 1975).

¹¹³Médium é a qualidade daquele que possui uma faculdade que permite a comunicação entre homens e espíritos desencarnados (PINTO, Altair. **Dicionário** 1975).

¹¹⁴É um estado psicológico e fisiológico que pode levar o indivíduo ao estado hipnótico, com perda da consciência e uma série de alterações, inclusive a liberação do inconsciente e do controle mental (PINTO, 1975).

¹¹⁵ NAVARRO, Grácia. **O Corpo Cênico e o Transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**. Unicamp. Campinas, SP. 2000.

¹¹⁶ BENEDITAS é um espetáculo de dança criado por Grácia Navarro e Diane Ichimaru. O trabalho é resultado de pesquisas em Terreiros de Tambor de Minas, entre outros rituais, focando no trabalho corporal observado nos médiuns que dançavam no transe e reapropriados em cena por elas.

¹¹⁷ Sobre estados extracotidianos vide BARBA, Eugênio. **Canoa de Papel**. Tratado de Antropologia Teatral. *Cotidiano e extracotidiano*. 1994, P. 30-31 e ICLE, Gilberto. O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. In: O ator como xamã. P. 67 – 81.

no equilíbrio, provocando uma expressão pesada e cansada semelhante a geralmente observada em um Preto-velho.

Materiais e métodos

A cena teatral foi construída a partir da pesquisa de campo realizada de fevereiro de 2011 a junho de 2012. Para isso, foram frequentados quatro terreiros de Umbanda na cidade de Curitiba (PR) autodenominados Terreiro Pai Maneco, Tio Antônio, Assema e Cazuá do Chá. De outubro de 2011 a junho de 2012, as visitas fixaram-se apenas no terreiro Cazuá do Chá, dirigido por Marcio Slobodzian.

As incorporações de Preto-velhos analisadas nos terreiros inteiraram meu treinamento corpóreo com base nas seguintes experimentações físicas: níveis (baixos, médios e altos); deslocamentos pelo espaço; sustentação de desequilíbrio; sustentação de energia interrompendo o movimento bruscamente; e olhar exaustivamente para vários lugares e pontos fixos (investigando possibilidades da ação de olhar).

Nos ensaios foram aos poucos incorporados objetos utilizados nos rituais observados e experimentados nas ações pesquisadas em sala: o coité ¹¹⁸, o fumo na palha, a bengala feita de galho de árvore, o toco de madeira para sentar e ervas como alecrim, arruda e guiné (utilizadas por essas entidades em suas bebidas e benzimentos).

Faço ainda menção à reapropriação, na cena, do atabaque - através dos ritmos de cantigas de Preto-velhos - que permitiu sustentar os deslocamentos no espaço e as ações realizadas, relacionando o tempo-ritmo da música ao da ação cênica.

A cena resultado desta pesquisa conta a história de um personagem negro que junto com seu irmão após sua morte (por retaliação de ter cometido o assassinato de seu senhor se presentifica como espírito para relatar o fato, que na cena elaborada é referenciado como um Preto-velho). Na crença religiosa, acredita-se que estes são espíritos que quando encarnados foram negros escravos. Essas referências foram experimentadas nas ações corporais em salas de ensaio e deram suporte para a cena, na qual reapropriam-se alguns elementos do ritual Umbandista como defumação, tabaco e marafo:

Defumação: Esse elemento resume-se pela queima de ervas para a limpeza energética do terreiro, usada também em vários rituais religiosos. No processo de pesquisa do espetáculo a defumação é utilizada como elemento cênico responsável por ambientalizar a cena.

¹¹⁸ Objeto feito da metade da casca de côco para colocar algo para beber.

Tabaco: Usado no ritual Umbandista, assim como em diversos rituais xamânicos. Os Preto-velhos os utilizam em palhas e cachimbos. Quando reapropriado na cena tem função de elemento de ação que faz com que surjam movimentos corporais através da fumaça e da própria manipulação do tabaco.

Marafó: Na Umbanda é a bebida utilizada pelas entidades como forma de transmutação de energia através do *éter*¹¹⁹. Na cena, tem a mesma função do tabaco, além do contato estabelecido com o espectador através do compartilhamento da bebida.

As observações realizadas nas giras de Umbanda permitiram ainda, a análise dos movimentos e ações dos médiuns no espaço, bem como as linhas de peso do corpo que se modificavam de acordo com o que se denomina “*incorporação*”.¹²⁰

Resultados encontrados

Com as experimentações físicas e suas transformações corpóreas em cena pretendia-se um estado extracotidiano no ator, intensificando a presença física do personagem e suas ações. Sobre esses estados extracotidianos, afirma Gilberto Icle

(...) a constante transformação do sujeito extracotidiano é o que possibilita essa simulação da vida, uma vida recriada sob a égide do artifício. Essa recriação do fluxo transformável de vida no corpo do ator é o que garante a possibilidade de relação com a platéia, contamina com a presença o corpo do observador, faz dos comportamentos espetaculares um trabalho de comunicação vital, converte a platéia num participante sem a qual a presença não tem sentido (ICLE, Gilberto, 2007. p. 79).

Portanto, o espectador está num lugar de passagem e paragem. Passagem para o extracotidiano e ritualístico, e paragem para um tempo da experiência da cena, a partir do momento em que se entra na sala e se vive o ritual. A partir da somatória dos elementos listados, a pesquisa desenvolveu-se na busca da teatralidade dos terreiros e de como o ritual se atualiza como arte/teatro na cena.

Dramaturgia de ação comentada do espetáculo Babugêm

¹¹⁹ **Éter** - é.ter - *sm (gr aithér)* **1 Fís** Hipotético fluido cósmico extremamente sutil, que enche os espaços, penetra os corpos e é considerado, pela teoria ondulatória, o agente de transmissão da luz, do calor, da eletricidade etc. **2 Quím** Líquido aromático, incolor, extremamente volátil e inflamável [(C₂H₅)₂O], que se produz pela destilação de álcool com ácido sulfúrico. É usado principalmente como solvente e anestésico; éter etílico, éter sulfúrico. Fonte: <http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 11 de abril de 2012.

¹²⁰ Ato de receber o espírito/entidade. Cabe ao médium receber a entidade.

As portas encontram-se abertas permitindo que o público enxergue o espaço cênico. Um som de berimbau soa de dentro do espaço cênico, respectivo ritmo de senzala. Os contatos sensoriais começam a ser ativados através do cheiro e do som do berimbau que começa antes das portas se abrirem. Na parte externa, o público aguarda até o ator aparecer para estabelecer o contato e conduzi-lo para dentro. Nesse trajeto, a aproximação do ator, o espaço, a sonoridade e os aromas presentes, têm a intenção de conectar o público com o ambiente e com o ator.

A experiência de todos os deslocamentos só foi concreta nas apresentações, onde havia público, devido à dificuldade de realizar certas ações na ausência do espectador. A ação externa da sala é experimentada em tempo real, portanto, o contato com o espectador nunca será o mesmo, pois cada dia é um elemento que aparece e compõe a ação, é um olhar diferente, uma conversa, um aperto de mão. Fora, o ator está mais vulnerável a acontecimentos inesperados, a reações diversas do espectador. Há um objetivo, dentro desse objetivo existe uma deriva de ações até o deslocamento do público para a parte interna, onde o rito/cena se estabelece e lá, o ator está em seu espaço concreto. Mas isso não impede de haver acontecimentos e reações do público, pois o contato é direto e o trabalho de corpo, de ações, de cena, de espaço, deslocamentos e proximidade são composições que surgem a cada minuto. Elas nunca se repetem, elas se atualizam a cada dia de formas diferentes, inclusive nas palavras, que nunca são ditas da mesma forma e com a mesma intenção.

O ator está em estado de atenção, o corpo cotidiano está presente, vivo e disponível para todos. O público entra, o ator coloca os colares, que na crença Umbandista são denominadas guias ou contas. A ação do olhar não para, todos são observados no olho, todos estão presentes com o ator. O chapéu de palha é o signo da transformação do corpo cotidiano em corpo extracotidiano. O corpo começa a se modificar durante a ação de colocar o chapéu na cabeça. Quando esta ação se completa, o corpo já está todo transformado e com a energia alterada, dilatada¹²¹.

A imagem antes invisível da entidade agora está presente. O peso do corpo muda, está projetado para frente, o quadril está pesando para trás em direção ao chão, a cabeça já não tem tanta firmeza, as pernas estão levemente flexionadas, os pés não se distanciam do chão causando um andar cansado arrastado, os passos são curtos, os braços estão soltos e pesados, os músculos do rosto se contraem como se fossem puxados para baixo. Os movimentos são lentos, o olhar é demorado e firme.

Quando a corporificação do Preto-velho está completa, as ações começam a ser realizadas uma por uma. Sentar, olhar, pegar o cigarro de palha, acender, tomar um gole da bebida. O corpo

¹²¹ BARBA, 1994. P 32-40, *passim*.

extracotidiano, pesado e calejado é crível, o ambiente é ritualístico e teatral. A presença do ator é a sua plena ausência, ausência do querer mostrar ou fazer algo. O corpo Preto-velho ganha forma devido ao deslocamento de peso que altera o equilíbrio do eixo do corpo do ator¹²².

As alterações de equilíbrio intensificaram a relação de proximidade do ator e do público. Ele transita em determinados momentos (não sendo isso uma regra) pelos espaços entre o espectador, quebrando a relação da quarta parede e tocando a plateia. A bengala usada como prolongamento do corpo permite o deslocamento desequilibrado. Aqui o silêncio é o tempo de se digerir a ação ou palavra. Na ação de tocar alguém e transitar pelo espaço, pretende-se desequilibrar e ausentar o próprio público de seu papel de espectador para agente da história e da ação. Denomino a morte do ator, do espaço e do espectador como passagem para o que é teatro e ritual, como desdobramento fictício e crível da cena que é única, móvel e mutável. A morte como germinação em constante renovação. Aceitar a morte é compor com o real e suas ações permitindo que elas apareçam e desapareçam para que outras possam surgir e compor novamente. A partir dessa morte, o ator renasce a todo instante com o público e espaço. A corporificação do Preto-velho está em constante germinação, onde o corpo está a todo instante em renovação de peso, equilíbrio e atenção.

Olhares se cruzam sem parar e o ator começa a desmontar o corpo na frente de todos, tirando o chapéu e se refazendo em corpo cotidiano, olhando os espectadores, cantando a batucada para, em seguida esperá-los lá fora, onde foram recebidos. Despede-se. A morte como início acontece novamente e um novo trajeto aparece.

O ritual se estabelece entre todas essas passagens de tempo, de cena, de ator e personagem, da batucada, da corporificação do Preto-velho, do contato com o espectador, próximo a maneira como ocorre nos terreiros visitados.

Não se pretende imitar o ritual Umbandista. Os elementos são reapropriados e trabalhados em cena, assim como a experimentação do corpo do ator através dessa referência.

Conclusão

Através da pesquisa realizada, buscou-se um maior aproveitamento nos estados alterados do corpo extracotidiano mediante a inspiração na corporeidade observada nos médiuns incorporados de Preto-velho. A partir desses estados extracotidianos, pretendia-se que o espaço da cena remetesse a um terreiro. Perante essas reapropriações de estados corporais se pretende instaurar uma ligação entre teatro e ritual, corpo do ator e corpo mediúnico. O ritual da Umbanda

¹²² Idem, ibidem.

deixa de ser unicamente referente a uma religião para se converter em disparador de um processo que se configura dentro da linguagem teatral.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. Princípios que Retornam. In: **Canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Editora Hucitec: São Paulo, 1994. p. 27-40.

ICLE, Gilberto. O ator como xamã. In: **o ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p 67-81.

NAVARRO, Grácia. **O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**. Unicamp. Campinas, SP. 2000.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Editora Eco. Rio de Janeiro, RJ. 1975.

SPARTA, Francisco. **A dança dos orixás: as relíquias brasileiras da Afro-Ásia pré-bíblica**. São Paulo, SP: Herder, 1970. 289 p., il.

<http://cazuadocha.com.br/orixás>. Acesso em 17/05/2012

<http://michaelis.uol.com.br>. Acesso em 11 de abril de 2012

ANEXOS







ACEITE: 18/03/2013

DOS PÉS AO NARIZ: RELATOS DE UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA.

José Tonezzi¹²³
Flávio Lira, Nykaelle Barros e Sávio Farias¹²⁴

Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Resumo

Este trabalho relata as experiências vivenciadas pelos integrantes do Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO, seu surgimento em 2010 e as atividades que foram e vêm sendo desenvolvidas no grupo. A criação do espetáculo de linguagem cômica *Clown Bar* e os palhaços construídos pelos atores-alunos do núcleo são relatados neste trabalho. O processo de formação do grupo, suas pesquisas e trajetórias, bem como a atual fase de investigação que atravessamos – estudo e experimentação da técnica de bufão – também compõem este relato.

Palavras-chave: palhaço; riso; NEECO; formação; bufão.

Abstract

This article reports the experiences by members Center of Study and Experimentation of Comic – NEECO, its emergence in 2010 and the activities that have been and are being developed in the group. The creation of play of language comic called *Clown Bar* and the clowns built by students of the core actors are reported in this work. The process of formation of the group, its research and trajectory as well as the current research phase we are going through - study and experimentation on buffon technique - also included in this report.

Keywords: clown, laugh; NEECO; formation; buffoon.

¹²³ Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC da UNIRIO. Diretor e coordenador do Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico - NEECO. Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. (tonezzi@hotmail.com)

¹²⁴ Alunos do curso de graduação em Teatro da UFPB. Atores-fundadores do Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico – NEECO. (lira010@hotmail.com / nykabarros@hotmail.com / saviwoffarias@gmail.com)

INTRODUÇÃO

Ao longo de dois anos o Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO, formado por pesquisadores do curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, vem investigando e experimentando uma prática autônoma e livre que visa um entendimento sobre os conceitos e procedimentos referentes à comicidade, ao riso e ao corpo cômico, através de estudos teórico-práticos acerca do palhaço e do bufão e, sobretudo, da reflexão sobre a produção artística do grupo e a forma como este tem direcionado as suas atividades.

No segundo período da atual grade curricular do curso de Teatro da UFPB é ofertada a disciplina Interpretação I. Quando cursada pelos alunos da terceira turma do curso, no segundo semestre do ano de 2009, foi ministrada pelo professor Dr. José Tonezzi, docente do Departamento de Artes Cênicas da já referida instituição. A ementa de Interpretação I sugere o estudo e prática em interpretação popular. Nesse sentido, muitas linguagens teatrais foram estudadas, a partir de unidades, tais como a técnica de clown/palhaço, a bufonaria, a farsa, a *commedia dell'arte* e suas máscaras e a comédia em geral. As aulas sobre a técnica de clown se estenderam durante toda uma unidade da disciplina, tendo resultado em diversas experimentações de construção do tipo clownesco e de cenas clássicas, as chamadas *gags*, apresentadas como exercício de conclusão da disciplina.

Ao término do semestre letivo, muitos alunos demonstraram a vontade de dar continuidade aos estudos referentes ao universo do clown, tendo em vista que a disciplina nos proporcionou muitos indicativos, mostrando novas possibilidades para a exploração dessa linguagem. A reunião dos alunos interessados aconteceu em meados de 2010. Nas primeiras reuniões, decidimos reaproveitar as cenas criadas durante o curso de Interpretação I e reuni-las em sequência, como em uma peça de quadros. Ao todo éramos onze alunos-atores, totalizando cinco cenas de duplas e um solo, sem uma dramaturgia central. Assim, criamos o Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO. Em setembro de 2010, *Clown Bar* fez sua estreia na Sala 35 da Escola de Minas, durante o XIV Encontro Nacional dos Estudantes de Artes – ENEARTE, que aconteceu na cidade de Ouro Preto e reuniu centenas de estudantes de artes de todo o Brasil.

Após retornar a João Pessoa, convidamos o professor José Tonezzi para assumir a direção do espetáculo e do grupo. Naquele momento a disciplina Interpretação I estava sendo ministrada novamente por Tonezzi para a turma de ingressos em 2010. Tonezzi aceitou integrar o NEECO e convidou novos alunos que haviam demonstrado também o interesse em estudar clown. Esta nova formação contava com a participação de quinze alunos da graduação. Objetivamos diversas

metas para a nossa pesquisa e nos vinculamos ao grupo de pesquisa cadastrado no CNPq, Teatro: Tradição e Contemporaneidade, que é também coordenado por José Tonezzi, nos encaixando no núcleo Cena e Contágio, que possui uma linha de pesquisa intitulada *O Teatro das Disfunções*, na qual dois membros do NEECO já desenvolviam pesquisas de iniciação científica, sendo eles Flávio Lira, com uma pesquisa sobre o Teatro do Bizarro e Nyka Barros, pesquisando as formas e procedimentos estéticos do grotesco, do burlesco e do bufonesco.

TREINAMENTO, INVESTIGAÇÃO E PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

O treinamento do NEECO iniciava com um alongamento coletivo seguido de trabalhos de respiração e consciência corporal, com o intuito de preparar o corpo para as atividades do grupo. Também construímos um momento de instalação no ambiente, a fim de torná-lo propício ao trabalho coletivo. Tratava-se de um momento de concentração da energia e da preparação do espaço para iniciar os trabalhos, bem como do início da sistematização da metodologia do grupo. E assim prosseguimos nos demais encontros com esta sequência de atividades. Decidimos ainda que o *Clown Bar* funcionaria como exercício público resultante das pesquisas retomadas a partir daquele momento, o que fez haver uma pausa longa nas apresentações do espetáculo. Dessa forma, passamos longos meses focando as atividades práticas desenvolvidas em sala de ensaio, permeadas por jogos e exercícios teatrais e musicais, estudos bibliográficos e videográficos, sempre em função do nosso objetivo: um aprofundamento na técnica de clown, partindo das nossas próprias características e descobertas, uma construção a partir de si, do eu individual de cada um dos atores e ao mesmo tempo aos olhos de todos os envolvidos.

Durante este processo de encasulamento, o grupo perdeu muito de seus participantes, tendo sido reduzido ao número de seis: um diretor e cinco atores. Isso nos concedeu a possibilidade de ter uma vivência mais minuciosa sobre cada momento pelo qual passamos. A investigação da comicidade em seus aspectos gerais foi de suma importância para o grupo. Buscamos entender como o riso se dá, que procedimentos podem ser causadores desse riso, principalmente a respeito da figura do palhaço, que compõe o imaginário popular em uma associação direta ao “fazer rir”. Ainda hoje há o entendimento de que o palhaço é efetivamente um ser que deve causar o riso. Entretanto, o pensamento sobre a diferença entre “ser engraçado” e “fazer graça” guiou bastante as nossas ações. Realizamos uma série de exercícios (fig. 01) a fim de fornecer aos atores possibilidades de estarem mais presentes em cena, assim como aprimorar a técnica, como a triangulação, pausas, jogos com bolas e bastões, sonorizações, etc.



Figura 01: exercícios realizados em sala de ensaio.

Nos exercícios praticados no NEECO foi possível observar uma busca pelo corpo verdadeiro, com ações espontâneas e despidas de qualquer fingimento, eliminando ao máximo as máscaras sociais para desembocar no que há de mais humano em si. Podemos apontar o encontro consigo mesmo como uma das grandes dificuldades existentes nesse processo de descoberta. Em laboratório prático, quando a ação ou a ideia surgem de um movimento espontâneo, como fazer que a mesma ação possa ser reproduzida com o mesmo frescor da descoberta? Cabe ao ator um treinamento contínuo e minucioso em busca de um determinado tempo cômico que não se marca no relógio, é algo que está inerente ao fluxo contínuo e espontâneo de cada um.

No processo de descoberta de si mesmo, cada um dos atores no NEECO passou por um processo de investigação própria, interna, voltada para si, que foi sendo externada na construção do palhaço de cada um. Foi possível (e ainda é) perceber em cada palhaço elementos muito próprios das características físicas e da personalidade do ator/atriz que o compõe. Acentua-se a isso, a descoberta de que tipo cada ator/palhaço pertence. Entre os diversos tipos de clown, encontramos a dupla clássica chamada de Branco e Augusto. Bolognesi¹²⁵ em seu artigo “Circo e teatro: aproximações e conflitos” ressalta que “o Branco é a sutileza e a conclamação do sublime; o Augusto, o rude e a evidência da fome” (2006, p.15). É o conflito do trapaceiro com o enganado que também engana. Ou como diz Fellini, “o clown branco e o augusto são como a professora e o menino” (1983, p. 106), onde se tem espaço para o amor e ódio, a parceria e a antipatia. A investigação do tipo foi marcante no grupo, pois em todas as cenas do *Clown Bar*, é possível identificar o conflito gerado entre as duplas, por meio da relação desses dois tipos clássicos.

¹²⁵ Mario Fernando Bolognesi, no citado artigo, faz um panorama histórico do circo e teatro no mundo e também no Brasil, que contribui de maneira bastante significativa para o melhor entendimento do universo cômico.

A relação entre os dois pode ainda ser exemplificada à luz do que Juliana Jardim ¹²⁶ chama de princípios e indicações constantes, dentre elas: “o palhaço adora conflito. Solução, para ele, significa problematizar” (2002, p. 19). O clown Branco lê um jornal. O Augusto tem um banco. O Branco senta no banco para ler o seu jornal: eis sua glória. O Augusto toma o banco: eis sua honra. Ao sentar o Branco puxa o banco e o Augusto cai. E assim tudo se arma.

Nas retomadas das cenas do *Clown Bar* e nas reconfigurações feitas a partir do novo elenco, muita coisa foi alterada e recriada, devido à redução do elenco e às substituições necessárias, em um processo de retroalimentação, no qual a cena sugeria ao ator/palhaço novas formas de agir como também os tipos criados alteravam a cena em seu desenvolvimento, ritmo e tensão. Contudo, a reestruturação do espetáculo nos possibilitou o batismo de cada palhaço e a confirmação dos tipos: Angélica Lemos (Mosquito), Nyka Barros (Cavalera) e Sávio Farias (Tito) caracterizam-se enquanto Brancos. Já Flávio Lira (Pinão) e João Brandão (Gargalo) são Augustos.

Pensar no palhaço como uma figura de comportamento linear, com características únicas de Augusto ou de Branco nos faz perceber que essas qualidades podem variar. E essa variação acontece de acordo com o estado em que o palhaço se encontra em determinadas ocasiões. Levando em consideração que nenhum ser humano é unilateral, acreditamos que no jogo cênico do palhaço as características oscilam entre o Branco e o Augusto. Sendo o ponto de partida, aquilo que predomina em cada um, de acordo com o que há de mais íntimo e “defeituoso” em si. Acreditamos que a dupla existe para que haja o conflito na relação e que essa oposição possa reverberar em risos.

É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro. Eles são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois *zanni* da *commedia dell'arte* (BURNIER, 2001, p.208).

No jogo da dupla de palhaços percebe-se que a triangulação, assim como a precisão com que ela é executada, faz toda a diferença no tempo cômico necessário à cena. Durante os exercícios, compreendemos que o jogo do palhaço deve ser nítido ao público, não podendo deixar dúvida na ação que o palhaço executa ou irá executar de acordo com o seu tipo. A triangulação está relacionada ao comentário não verbal, realizado pelo palhaço sempre em relação ao público,

¹²⁶ No texto *O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão*, a autora elenca uma série de fundamentos pertinentes ao trabalho do ator no que diz respeito ao palhaço e ao bufão que muito auxiliam na reflexão sobre tais tipos.

que expressa o que o palhaço sente ou entende do momento em que se encontra. Por exemplo, a cadeira cai, o palhaço percebe e olha para o público para compartilhar com este sua descoberta. Toda ação é dividida com a plateia, tornando-a cúmplice de cada decisão tomada em cena.

Acreditamos que o treinamento do palhaço seja importante para o trabalho do ator, mesmo que este não tenha em mente fazer os outros rirem. O universo do palhaço possibilita ao ator estabelecer um olhar amplo do que está acontecendo ao redor. Estimula também no ator, impulsos criativos e espontaneidade para improvisar e entrar em processo de criação, despertando também senso crítico e reflexivo sobre a sua prática e conduta, uma vez que o palhaço pode ser considerado um ser amoral que não julga os acontecimentos pelos seus padrões convencionais.

Henri Bergson, em seu ensaio *O Riso* (1983), afirma que não há sensibilidade no riso, não há necessidade de certo moralismo, o riso pode ser motivado por várias questões, embora ele sugira que rimos daquilo que é essencialmente humano.

O cômico por si só, como foi demonstrado por Bérqson (*Le Rire*), produz certa anestesia do coração momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador, até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, (...) é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. (ROSENFELD, p.157)

Não existe um julgamento que antecede o ato da risada, rimos de forma instintiva. Trata-se de uma resposta imediata a algo em que achamos graça. Normalmente rimos em grupo, de si mesmo ou de alguém. Beth Lopes afirma que “rimos por diversas razões; rimos para demonstrar alegria; rimos de satisfação, de felicidade, de alívio. Rir dá uma sensação de liberdade, uma sensação real de que por alguns instantes, os problemas do cotidiano deixam de existir.” (LOPES, 2005, p. 09). O riso provoca um estado de relaxamento naqueles que riam, possibilitando aos artistas que trabalham com o cômico, uma oportunidade de expor seus ideais e críticas aliadas ao riso.

As técnicas de palhaço, aliadas à percepção artística, pelo âmbito da subversão da lógica, podem impulsionar o trabalho do ator na criação cênica. O estudo dessa linguagem tem possibilitado aos atores do NEECO um maior desempenho e qualidade em trabalhos de atuação, dentro e fora do núcleo. Essa lógica inversa permeia o universo do palhaço e traz a impressão de

que tudo pode ser feito e dito, pois o palhaço tem total liberdade de expressão. Há uma aceitação social dessa figura pela sua excentricidade e “loucura”. Buscamos entender a comicidade como um espaço propício para a crítica onde podemos refletir e dialogar constantemente.

Luís Otávio Burnier, no capítulo intitulado “O clown e a improvisação codificada”, presente no livro “A arte do ator: da técnica à representação” (2001), defende a ideia de que o riso é uma reação física e que cabe ao cômico descobrir quais os elementos que estimulam essa reação. Entrar em contato com esse universo “palhacesco” é ir ao encontro direto com as suas próprias fraquezas e imperfeições. Um exercício de autoconhecimento, em busca de uma expressão mais verdadeira. A procura deste estado é um processo individual que parte de dentro para fora, cabendo ao ator pôr uma lente de aumento em suas características pessoais e torná-las mais visíveis.

De acordo com os estudos até aqui praticados, notamos que cada ação desenvolvida em cena deve ser repleta de intenção e verdade. Do contrário, o movimento não passará de um simples gesto sem vida, que não comunica. É possível pontuar que mesmo na comicidade ou no exagero, o uso da fé cênica se faz necessário, uma vez que o público só embarcará em nossa representação, quando os próprios intérpretes acreditarem verdadeiramente no que fazem. Em se tratando de uma interpretação tipificada, como é o caso do *Clown Bar*, cujos palhaços apresentam tipos sociais de fácil reconhecimento do público, é necessário ao ator/palhaço descobrir a motivação interior do tipo estabelecido para se chegar a um diálogo verdadeiro para com este público.

Em cena não devemos agir por agir. Para tanto, faz-se interessante encontrar um objetivo para cada ação e ter foco no olhar que é conduzido pela máscara do palhaço, o nariz vermelho. Mesmo com a ausência de gesto, o palhaço deverá estar consciente da ação interna para tornar determinada atuação crível. Em nossa prática, percebemos a importância do silêncio dentro do universo cômico, que em alguns momentos deve ser preenchido pela dilatação do corpo e do olhar. Esse processo técnico parte de um treinamento específico do tempo cômico e que pode estimular esse estado em que o palhaço deve se encontrar para provocar o riso. Buscamos compreender em nossos estudos a subjetividade do tempo/ritmo cômico presente na estética do palhaço, que não pode ser medido de forma cartesiana, mas cada palhaço deve buscar em sua prática o seu próprio tempo, em diálogo com o outro (ator e público).

OUTROS OLHARES E NOVOS CAMINHOS

Após a atualização do espetáculo *Clown Bar*, iniciamos no segundo semestre de 2011 uma maratona de apresentações, pois as (in) certezas e dúvidas geradas nos laboratórios de criação já não podiam ser respondidas senão por meio do público. Só após apresentarmos, fomos capazes de perceber como o público reagiu/reage à peça. O comportamento da plateia passou a acontecer de forma diversa: em muitos momentos nos quais acreditávamos funcionar a piada, ela não ocorreu. Outras vezes aconteceu o inverso. Isso nos fez refletir e reformular pequenos momentos da peça cada vez que apresentávamos o espetáculo, até que nos foi possível encontrar um grau de afinação entre a técnica e a espontaneidade da nossa ação em cena e não deixar-se levar somente pela reação da plateia, mas jogar com esta reação a fim de dinamizar a cena. Nesse sentido, continuamos apresentando o *Clown Bar* e sempre consideramos tudo que acontece na relação ator/palhaço e público, tendo, porém, este último como termômetro e não como bula. Temos apresentado o *Clown Bar* em diversos eventos teatrais em João Pessoa e em outras cidades dentro do circuito do teatro universitário, como a V Semana de Cênicas da UFPE em Recife, a II Mostra Universitária Salvador de Teatro – MUST, em Salvador, o 25º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau – FITUB, o que tem nos dado a oportunidade de entrar em contato com públicos e lugares distintos.



Figura 02: “cena da banda”, espetáculo *Clown Bar*

Em paralelo às atividades do *Clown Bar*, começamos no grupo também pesquisas sobre a figura do bufão. A partir das iniciações científicas desenvolvidas por Nyka Barros e orientadas pelo professor José Tonezzi, dentro do núcleo de pesquisas Cena e Contágio, o NEECO, de forma inerente, e por ser um grupo de trabalhos práticos, foi agregando a si também o interesse por este universo. Na última cena de *Clown Bar*, a “cena da banda” (Fig. 02) o ator/palhaço Flávio Lira traz *Pinão* (o seu palhaço) caracterizado de monge anão. Na cena, todos os demais tocam

instrumentos musicais, com exceção de Flávio, que por coincidência quando a cena foi criada não havia levado nenhum instrumento para a sala de ensaio e acabou criando o citado personagem. Os aspectos bufonescos da cena estão principalmente no monge anão que é disforme, mas também na presença de cinco atores que musicalizam a cena e fazem alusão a uma banda de bufões, que geralmente é formada também por cinco integrantes. Tem sido de suma importância para os nossos trabalhos o envolvimento com o bufão, pois acreditamos ser ele o outro lado da moeda do palhaço.

Desde que começamos a pesquisar o universo do bufão (disfunção corporal, carnavalização na Idade Média, etc.) idealizamos uma ação prática neste sentido. O primeiro experimento realizado foi uma ida do grupo ao carnaval de Olinda, em fevereiro de 2012, caracterizados de bufões (Fig. 03) remontando as festas realizadas no carnaval medievo, onde bandos de bufões tomavam as ruas no período do carnaval. Esse experimento foi realizado com o intuito de analisar a relação do bufão com a sociedade contemporânea, bem como contribuir na construção das personas bufonescas de cada ator. Este experimento foi emblemático, pois iniciou um novo ciclo na história do nosso grupo. Realizamos ainda oficinas internas da técnica de bufão que resultaram no experimento cênico de linguagem bufonesca, *Oração do Santo Gozo*, (Fig. 03) criado a partir de um poema homônimo de Flávio Lira. A performance é um primeiro resultado das livres experimentações que o grupo tem feito a partir dos estudos e práticas voltados para a figura do bufão.



Figura 03: Experimento no Carnaval de Olinda / *Oração do Santo Gozo*

O universo bufonesco pode ser mais amplo do que comumente se pensa. São as nuances e as variações diversas que nos interessam por compreender que pesquisar o bufão é pesquisar o próprio ser humano. Pois que ele é nada menos que o avesso do que somos ou tendemos a esconder. Portanto, pretendemos dar continuidade aos estudos teórico-práticos sobre o bufão,

bem como perceber que relações podem ser estabelecidas com a linguagem do palhaço nas suas devidas aproximações e divergências, tendo sempre o riso como eixo central das nossas discussões e inquietações artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. In: **Revista Sala Preta** No. 06. São Paulo: USP, 2006, p. 09-19.
http://www.eca.usp.br/departam/cac/salapreta/PDF06/SP06_01.pdf

BURNIER, Luis Otávio. **O clown e a improvisação codificada**. In: A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2001.

FELLINI, Frederico. **Uma viagem pela sombra**. Porto Alegre: LPCM, 1983.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. In: **Revista Sala Preta**. No. 02. São Paulo: USP, 2002.

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Revista Sala Preta**. No. 05. São Paulo: USP, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 157.

ACEITE: 16/03/2013